

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القناة وسيناء الثقافية
فرع ثقافة بورسعيد



نظرات نقدية

في إبراهيم جبر



محمد المغربي

89
M

نظرات نقدية في إبداع جديد

محمد المغربي

الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القناة وسيناء الثقافي
فرع ثقافة بورسعيد

رئيس مجلس إدارة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
أ.د. أحمد مجاهد

رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافي
أ.د. محمد رضا الشيني

مدير عام فرع ثقافة بورسعيد
محمد خضير

مستول النشر

فاطمة خالد يوسف

إصدارات نوارس
(۳۸)

لجنة القراءة
محمد عبد القادر
قاسم عليوه

مدير التحرير
السيد السموري

الإخراج الفني وتصميم الغلاف
محمد حافـظ

اسم الكتاب : نظرات نقدية في إبداع جديد
إسم المؤلف : محمد المغربي
سنة النشر : ٢٠١٠
الناشر : آرت بورت للدعاية والإعلان والنشر
رقم الإيداع بدار الكتب : ١٤٠٥٦ / ٢٠١٠
ترقيم دولي : X-34-6077-977

شعر العامية... ونجليات المقاومة

"لقد خلقنا الله أحراراً، ولم يخلقنا تراثاً أو عقاراً... فوالله الذي لا إله إلا هو لن نورث أو نستعيد بعد اليوم" ... أحمد عرابي ١٨٨٢م

"إن العالم غير العادي، هو العالم الجريء، العالم النقدي، وهو العالم الذي يحطم قضبان ما هو عادي، ليضتح النوافذ لكل الهواء"
كارل بوبر أسطورة الإطار ١٩٩٣م

مدخل

جمعت مقولتا "أحمد عرابي و كارل بوبر" (رغم القرن الذي يفصلهما) بين طرفيهما كل حدود فعل المقاومة Resistance. إذ لا يبدأ فعل المقاومة الجمعي بالتصدي للغزاة والمستعمرين في أي زمان ومكان فقط ولا ينتهي بالتصدي لكل أشكال الفساد والقهر والظلم، سعياً لنيل الحق و وصولاً لتحقيق العدالة، إنما هو فعل مساوق لحياة الإنسان طالما بقي حياً، بل ويتخطى كل ذلك ليشمل كافة صور نضال الإنسان لتحرير ذاته، ويؤكد يوسف القعيد أن (وظيفة المقاومة ليست بالضرورة - والحصر - الوقوف في وجه المستعمر أو مقاومة المحتل، فالإبداع الذي يكتب في مواجهة كافة أشكال الفساد والقهر ومعالجة أي خلل اجتماعي أو سياسي يجب تصنيفه على أنه أدب مقاومة) (١).

وتركزت دراسات أدب المقاومة على الشعر بالدرجة الأولى لأنه "الفن الأقرب إلى الذات القومية" الجمعية ثم علي الرواية بعد صعودها الأخير وتسيدها للمشهد الثقافي العربي (٢) ويشير وجود مظاهر السلوك المقاوم "ثقافة ووعيا" إلي وجود الوعي بالذات الجمعية وما يمكن أن نسميه الشعور القومي وبالتالي فغياب روح المقاومة "ثقافة وفعلا" يعني انعدام

الوعي بهذه الذات وضياع ملامحها الوطنية أمام أي غزو مادي أو ثقافي قادم من خارج حدود الوطن يستهدف محو هذه الهوية وطمس معالم الذات الجماعية فيضمن استكانة الوطن . ويعلو ويتضخم هذا المستعمر / المستبد من امتصاص ثروات الشعوب المغلوبة علي أمرها ، ولا يقوى علي مجابهة ومحاربة ذلك النهش البشع لقوى الوطن إلا روح وثقافة المقاومة التي تتبدى في أجلى صورها مع أدب المقاومة القادر علي حماية الوعي الجمعي في مواجهة عسف ذلك الآخر الدخيل أو الآخر المستبد، وهو القادر أيضا علي كشف أهوال الخسارة الإنسانية وآلام القهر وصور القتل وسفك الدماء التي تعاني ويلاتها الشعوب جراء تعطش المستعمر / المستبد لدماء ضحاياه أفرادا أو شعوبا . لذا فأدب المقاومة - رغم امتلائه عادة بأفعال التحريض وصلصلة السلاح - أدب إنساني يسعى لسلام البشر ورفاهية الشعوب بمقاومته لكل من يحاول هدم استقرار المجتمعات الإنسانية، إن باستبداده في الداخل أو باستعمار له للخارج . وغالبا ما تتجاوز مع ثقافة المقاومة ثقافة أخرى تتبناها طبقة صغرى - عادة ما تكون الحاكمة - هي ثقافة الاستسلام والتماهي مع اطروحات الآخر المستبد / المستعمر سعيا وراء مصالح مشتركة أنية تتعارض في جوهرها مع مصالح ومستقبل الجماعة / الوطن . وهذه الثقافة الخائرة المنهزمة تجد تربتها الملائمة بين أبناء الطبقات التي استلب المستبد / المستعمر فكرها وقام بتنميط ملامح ثقافتها لتصبح بوقا دعائيا لهذا الآخر بين أبناء الوطن ووكيلا مجانيا أو باجر لإشاعة روح اليأس والاستسلام فيلقي المجتمع بأسلحة مقاومته قبل أن يبدأ القتال الحقيقي - راجع في هذا تداعيات مؤتمر السلام بباريس ١٩١٩ ونتائج مباحثات كامب ديفيد ١٩٧٩ وتوابع مؤتمر اوسلو الخ - إذ دائما ما يخشى المستعمر / المستبد لحظة تحول الوعي الجمعي من مرحلة ابستمولوجيا العقيدة إلي مرحلة ابستمولوجيا الوجود، هذه اللحظة الفارقة التي تصبح المعرفة بالذات فيها وبمكوناتها الفكرية والثقافية والدينية معرفة ساطعة بتمايز وجودها عن ذلك الآخر المغاير ، وتتحول المقاومة من معركة علي مستوى الفكر إلي قتال علي مستوى الوجود ، وكل مستبد / مستعمر يدرك أن الرابع في جميع معارك الوجود هو الوطن /

الجماعة، وأن الخاسر فيها هو دائما المستبد / الدخيل، وذلك أنه حين يتلاعب بجغرافيا الوطن أو بديموجرافيا المجتمع تستثار مشاعر ووعي الذات الجمعية داخل حدود الوطن لتشكل إرهابات المقاومة، وتنمو داخل هذا الوعي الجمعي ثقافة المقاومة التي تنبت أدبا مقاتلا (يطيح بالمسلمات التي أشاعها الآخر وبالتجليات الزائفة التي يفرزها مجتمع الاستغلال والاستلاب وهيمنة الطغيان، ويطلق طاقات الفعل الإنساني للنضال ضد واقع مرفوض ... وللمقاومة الظلم وتنظيم أشكال الاحتجاج) (٣) أو التصدي وتصعيد مستويات المقاومة من القتال بالكلمة إلى القتال بالسلاح دفاعا عن الحق الضائع للجماعة / الوطن، واسترداداً لكرامتها السلبية، وحمايةً للامح الوطن. من هنا تأتي أهمية طرح صور ثقافة المقاومة في بعض إبداعات أدباء القناة وسيناء الذين يشكل إقليمهم حائط الصد الأول في الدفاع عن الوطن الصغير مصر والكبير الوطن العربي.

ولكن.. آه من لكن هذه... حيث أننا سنتعرض لأدب المقاومة في شعر العامية فقط، فلا بد من بسط بعض من معوقات وصعوبات هذا الطرح والتي أولها صعوبة تشكيل كلمات النص مكتوبا بلهجته العامية خاصة إذا ما اختلف نطق لفظ بعينه من إقليم لآخر (بورسعيد # سيناء مثلا) أو كتابة اللفظ بحروف الفصحى مع نطقه بالفاظ العامية مثل قال لي = جاللي أو جثتي = جتتي ومثل ذلك كثير بالإضافة إلى وجود تشديد () علي بعض الحروف الملفوظة والتي يؤثر غيابها علي الإيقاع الشعري ونظرا لضيق مساحة البحث أترك ذلك لفضة القارئ وذائقته. ولاني سأطرق مرتقا نادرا في التناول النقدي حيث أعرض لمدي إبراز النصوص - موضوع الدراسة - لموضوع بعينه من مواضيع ثقافة المقاومة والتعبير الفني عنها شعرا وليس التعرض للقصيدة مكتملة. وبالتالي لن يجد القارئ العزيز تقييما حكما مائرا لأن دراستنا هذه ليست قيمية وهذا يهيئ للدراسة مزيدا من الموضوعية والتحليل اللذين يتواءمان مع طبيعة النقد هنا، ولن نتناول كافة أشكال المقاومة وإنما بعضها فقط :

أولاً : الرفض / الغضب :

يقول الشاعر محمود عزمي إبراهيم / جنوب سيناء في قصيدته
"بالتلاتة" :

(و ماتسمعيش مني بذهول

أنا حبي ليكي كان غرق

و شوقي كان سهم انطلق

لأجل ذا لازم أفارق لعبتك

و أصرخ و أقول بالتلاتة انتي طالق) (٤)

هاهي إرهابات المقاومة التي لم تصل إلى حد الفعل بعد ، تستعين
بالموروث الديني و هو من أقوى أسلحة اليقين و الإصرار نحو تمام
الفعل حين يقرر الشاعر رفضه لأحوال حبيبته / الوطن و تصميمه
على إحداث القطيعة بينه و بين ما يرفضه بالقسم الغليظ (
بالتلاتة) و يقوم بتطبيق هذا الوطن القاهر المستبد الذي يحرم
أبناءه حتى حق الاختيار (مسروق يا وهم الاختيار

مبدور على وش النهار)

فصورة وهم الاختيار الذي يملأ و يسد وجه النهار ليمنع ضوء
الشمس تنقل المتلقي إلى عالم شديد المعاناة و الضنك ، بل أن رفيق
دربه الشاعر خضر إسماعيل السيد / جنوب سيناء يشير إلى نفس
الغضب الرفض لحدود الفناء :

(أنا مش ضعيف

أو ورقة ساقطة في الخريف

أقدر أصدك و أنهرك

و المسألة حدين و فاصل من الألم

بين إني أكون ... أو إني أموت)

من قصيدة "سد الرmq" (٤) هنا يحدث التماهي بين أنا الشاعر / و أنا
المقاوم الذي تسحقه عذابات المواجهة بين ضرورات وجوده و
ضرورات وجود الوطن / المحبوب ، الذي يكاد الآخر يستلبه منه أمام

عينيه في حين يقاوم كل صور سرقة و ضياعه ، فضياع الحبيب /
الوطن ضياع لوجود الشاعر من منظور وجودي أنطولوجي لا
تتعمده ذات الشاعر.

و شعرية النص تتبدى في الصورة الشديدة الثراء التي تتمحور حول
حديّ الوجود / العدم و ما بينهما من فاصل تملأه الآلام التي تصهر
الإنسان المقاوم ليعبر ما بين الحدين نحو الوجود / البقاء . و بينما
يحاول الشاعر اجتياز المسافة بين العدم و الوجود يذكرنا شاعرنا
الكبير / الكابتن غزالي . السويس :

(بقالها كثير الشفايف

لا اتبسمت .. و لا داقت طعم الوطن

كل الكلام جايف)

من قصيدته "كلمة حق" (٤). لأن هم الوطن الأكبر هو التحرر من
الخوف و من القهر فلا بد ألا تشعر القلوب بالفرحة و لا تعلق
شفاهاها ملامح الابتسام إلا بعد تحقيق الحرية لأن الكلمات قد
ماتت في الأفواه و تعفنت بموتها حتى زكمت رائحتها الأنوف ، و
الواقع أن جمالية الشعر و غنائيته تصطدم بقسوة و قبح كلمة
"جايف" العامة صعبة الاستخدام في الشعر لكن الكابتن غزالي
بحنكته البلاغية يلطم الذائقة اللغوية للمتلقي بهذه الصفة
الصوتية و المعنوية التي تفوح من تلك اللفظة المشتقة من الجيفة
التي تعافها النفس حيث أضحت الأجواء مراحا للعفونة و النتن و هو
في هذا يحرض المتلقي على الرفض و المقاومة بكل قسوة العلاقة
القائمة بين دال اللفظ و مدلوله و يقول دي سوسير في تمييزه بين
اللغة Langue و الكلام Parole ان الكلمات هي العلامات
Signs التي لها طرفان لا ينفصلان هما الدال Signifier و
المدلول Signified من حيث هي أجزاء في نسق من العلاقات
المنتجة لأثر المفهوم ، فالدال "جايف" مدلوله النفور و الكراهة يؤدي
لمفهوم النسق (الرفض و الغضب) رغم كونها هي لفظة يهاب
الشعراء استخدامها ، وهذا الرفض هو ما دفع الشاعر محمد رشاد
محمد / السويس إلي التعبير عن عدم قدرته علي الحفاظ علي عهد

الوطن / الحبيب طالما فقد ضميره وباع أبناءه فهاهي بلده / حبيبته
تأخذ الدنيا في حضنها وتهمله :

(مستحيل أقدر أعاهدك وانت قلبك مش أسيرك
واخدة كل الدنيا طيرك حاطة اسمه ويا رسمك ...
وانتي غايبة عن ضميرك) من قصيدته " لكن الأحلام
خدتني " (٤)

ورغم مباشرة وبساطة الصورة إلا أنها تحوى دفقة شعورية صادقة
في سهولة شعرية لافتة تنثرها كلمة " يستحيل " والفعل المضارع
هنا في هذه اللبنة الشعرية تحديدا يكون تأثيره الإيحائي والدلالي
أقوى من اللفظة الواصفة " مستحيل " ، حيث يتفجر الفعل المضارع
بكل مشاعر الإصرار والاتصال مع كل مفاهيم الاستحالة ، وهذا
الإصرار والاتصال داخل شاعر المقاومة يتبدى أكثر صداما حين
يقول الشاعر الكبير كامل عيد رمضان / السوييس :

(ما تصدقيش يا قدس غير صوتك صوتك ادا الفجر فيه
قوتك ..)

واتسلحي بالموت .. النبض في بيوتك

من كل عين خضرة ينطلق مولود من قصيدته "
ما تصدقيش يا قدس " (٤) ولأن فعل المقاومة هنا دعوة صارخة
للتسلح والاعتماد علي الذات " ما تصدقيش غير صوتك " نجد
الموسيقى شديدة الوضوح معتمدة علي جرسين أحدهما خارجي هو
الإيقاع التفعيلي المنضبط ، والآخر داخلي هو التقابل الهارموني
الرائع بين هسيس صوتي السنين و الصاد المتكرر في الأبيات > ما
تصدقيش - قدس - صوتك - اتسلحي الخ < وبين جلجلة القاف
وقلقلتها > ما تصدقيش - قدس - قوتك - ينطلق الخ < فتشعر
بصواعق الرعد تهز الأرض بقدوم الجنود المقاتلين مصحوبا
بصلصلة السلاح ودويته .. إلي أن يصل مارء العتق والتحرر :

(من كل عين خضرة ينطلق مولود من كل حجر ودود ..

بينطلق مارء وانت أتون ودانات) المصدر السابق

وهذا ما جعل الشاعر فوزي محمود احمد / السويس يذهب مع
رفاقه حاملين سلاحهم البسيط إلى مدارات الحمي ليؤدي كل
واجبه في الدفاع عن الأرض:

(راحوا لشط الكنال ... ماسكين سكاكينهم

قالوا لو المعتدين عدوا .. حندفنهم

اصل السويس بحر ها وسماها وترا بها ... دول مدخلك يا مصر
واحنا اللي حنصونهم ..) من ديوانه " كفاح شعب القناة " / قصيدة
كفاح شعب (ه)

واستخدام الشاعر لفظة " حندفنهم " يرمز بعنف وضرارة القتال
القادم علي ضفاف القنال ، فالعدو نهايته الموت بالقتل أو بغيره ،
ومصيره أن يدفن بأيدي المقاومين علي حدود الوطن ، أما الزجال
والشاعر خالد الكيلاني / السويس فيؤكد أن الانتصار قادم لا
محالة وأن تفير الاستيلاء سينطلق حتما ليصبح الوطن منتفضا
معلنا غضبته الهائلة علي لصوصه وسارقي ثرواته ..

(بس برضه في يوم راح اصحي وان صحيت مش راح أنام

ها علن الثورة الكبيرة ع الحرامي ابن الحرام ..)

مهما كانت اسلحتهم ها انتصر عند الصدام ...) ولماذا حتما

يتنبأ الشاعر بانتصاره لأنه ببساطة ..

(اصلي مصري وابن مصري ... ومصر أبدا لن تضام ..)

من ديوانه " ولاد الشمس " / قصيدة " زملوني " (٦) والشاعر نجح في
استخدام الصيغة التهديدية المنذرة بالويل لمن تسول له نفسه نهب
ثروة الوطن أو استعباده إذ يؤكد (وان صحيت مش راح أنام) بل هو
يعلن رفضه لأي صورة من صور التعامل مع العدو لأن في ذلك
إضرار بالوطن وخيانة لأهله حين يقول في زجليته " اليهودي بذرة
نجسة "

(ارفض التطبيع بشدة .. اصل في التطبيع خراب

مهما يضغط امريكاني خلي راسك في السحاب) (٦)

ثانياً التحريض / المقاتلة :

يناشد المفكر الفرنسي كريستيان كومباز مفكري أوروبا في شخص أحد أصدقائه صارخاً (ساعدونا ... ساعدونا علي مقاومة الطاعون العولمي القادم) (٧) المتمثل في النزعة الإمبريالية الأمريكية التي تتغذى علي التواطؤات الاقتصادية وتتحرك بتقنيات الإبهار الفني والإعلامي مع الدفع بالأكاذيب باسم الحرية والديمقراطية ... فإذا كان هذا حال فرنسا وأوروبا ، فإن قدرنا - كما هو قدر العالم الأوروبي قريبا - هو مواجهة الغول الامبراطوري القادم علي جياد " الكاوبوي " وأن المقاومة بمعناها الإنساني الواسع هي طريق الوطن للبقاء حراً وكريماً .

وهذا ما أرق الشاعر جمال جراجي / الإسماعيلية ليناشد بدوره بلاده كي تنهض وتنفض الجبن عن طريقها ..
(الليلة دقي كفوفك ع البيبان .. انسي خوفك الليل جبان
وافتحى حضنك مداين للخطاوي الموصدة الـ) .

إلي أن يرى نفسه وقد (أمسك بخيط الضي ... أوصل للسما) من ديوانه ازاي بخاف / وقصيدته " حركتين للبزوغ المستحيل " (٨) ووسط هذه الصورة الفنية الشعبية ، من دق علي البيبان ، وفتح الأحضان الخ .. الداعية لصحوة البلد وتجاوز مرحلة الخوف ، تفجؤنا الصورة المتألقة التي تزرع الأمل جزاء عزيزاً لكل مقاوم دفعه التحريض إلي دائرة الجهاد . (وامسك بخيط الضي .. أوصل للسما) .. وهنا تتسع رؤى التأويل ، فالوصول للسما قد يكون الشهادة في سبيل الله والوطن ، وقد يكون الانتصار . وحيث لا سبيل أمام ساكن الوطن إلا أحد طريقين في زمن الانكسار ..

(يا تفتحوا عكا باسم السيف ... يا ترقصوا رقص الغوازي ع الرصيف) من قصيدته " دمع الغوازي " نفس المصدر (٨)
وها هو الشاعر أحمد أبو حج / شمال سيناء يستصرخ بني وطنه أن هلموا للدفاع عن الحمي ضد الغاصب في الداخل أو الخارج ..

(يا لالا امسكوا النبوت ... مش عايزة اي سكوت ... ما ككلو راح يموت ..

مش فارقة يا ابن العم ..

انتو وانا ع الظلم ربك يعدلها ... والدفة يعدلها

بلكن بيدلها وتروق بقي يا عم ...) بلكن = ربما

من ديوانه غنوة للوطن / قصيدة " امتي نفوق يا ناس " (٩)

فأحمد أبو حج يقوم بعملية التحريض كاملة وبمباشرة محببة

بشقيها المادي والروحي (امسكوا النبوت - ربك يعدلها) في وعي /

اللاوعي - إذا جاز التعبير - بتراث الأمة بشأن حقيقة التوكل . أما

رفيق دربه الشاعر عبد الكريم الشعراوي / شمال سيناء فيقدم

روحه وعمره رهنا لكرامة وعافية البلد / الوطن ..

(ود لوقتي .. حتى لو يضيع عمري واموت فيكي .. أنا بيكي

ها اولعلك حروف شعري تدفيكي وأرقكي ..

و اروضلك خطوط فجرى تعافكي وتعفيكي .

وتكتبلك صكوك امري وترضيكي ..) . من ديوانه " شخبطة

بريئة " (١٠) ... قصيدة بعنوان قطر الوصل .. وكأنه يشير إلى

قدرة القصيدة علي تدفئة جسد الوطن وبث روح الحياة فيه ... انه

الشعر حيث يمتلك من حميمية العلاقة مع الوطن ما يكفي لمواجهة

المغتصبين حتى لو جبلوا من الجن ..

(.. وحتى لو سكاكين العتب تتسن ... ويعلا الزن .. ويصل حتى لو

للجن

مادام الشوق علي قدك بيتفصل ...

ها نتوصل ... لقصة عشق تتأصل ..) المصدر السابق (١٠)

وهذه الروح هي التي نلمسها علي مستوى التحريض المباشر للصمود

والقتال عند شاعرنا كامل عيد / بورسعيد عندما نسمعه - أكرر

نسمعه - ينشد:

(بشرى يا مصر ... فجرك أهه طالع شديد ..

زاحف بيتحدى الوعيد ..

الشعب بركانه انصهر مليون نفر

كانوا نقر) من ديوانه "إمتي يا موج تغني" / قصيدة سلام
سلاح (١١)

ولان ملايين الشعب صاروا عند مقاومة الغاصب كمقاتل عنيد
واحد متوحد فلا بد وأن يأتي النصر نتاجا لهذه التضحية :
(حنعدى فوق جسر الخطر وحنبني جسر بجسمنا .. مضيش
مضر

الشعب عارف ما نوى ولا فيش دوا اللالك يا نصر .. (المصدر
السابق .

في حين يتحول التحريض إلى إشادة مصحوبة باستنكار ، الإشادة
حينما يشهد كتيبة الدفاع عن شرف الوطن تحبو بأيدي أطفال
الحجارة مستنكرا هروب الكبار من الميدان مشيرا يا صبيح الاتهام "
الكنائي " إلينا جميعا ..

(العود الأخضر شب وثار بقي إعصار ... راح بحجارة لخط
النار .. ،
يادى العار ..

طفل بياخذ لنا بالتار ... يا دي العار .) من ديوانه دموع الخريف
/ قصيدة بنت الاقصي (١٢). أما الشاعر محمد حجازي / بورسعيد
فيؤكد أن الأسلحة التي يحتاجها الوطن لمواصلة نضاله ضد كل
أشكال القهر علي المستويين الداخلي والخارجي يجب أن تسير في
خطين لا يفترقان ، خط الكلمة - لنقل هنا الأدب أو السياسة -
وخط السلاح - القتال دفاعا حتى النصر - في إحياءات تاريخية
وتراثية غير مبهمه (قلم النديم - حصان عرابي) لكن الشاعر
يرهن تحقيق حلمه بتنفيذ الأمر السحري الميثولوجي (اظهر وبيان
...) لتضيف مخيلة المتلقي إليها باقي العبارة (... عليك الأمان
(فانتفض أيها الوطن وأبدا في الظهور ، من هنا يأتي أمانك ؛
(وزرعت فوق كفك جهاتي ... وفتحت لك كل البيبان ..

ورصدت لك قلم النديم .. وحصان عرابي .

ورهننت حلمي عند غيم ليلي المرابي

بـ "أظهر وبيان .." أظهر وبيان (من ديوانه " الغنا للنور " /
قصيدة ضل الصدى (١٣)

ثالثا المقاومة بالحب / الغناء :

ثم تأتي أكثر صور المقاومة تدفقا وعذوبة حيث تنساب من شعور
المقاومين بالتوحد مع رفاق الخندق الواحد أوأصر المودة ، والحب
ينتشر بينهم - إذ كلهم في الهم شرق - فتلتحم الجسوم وتتحد
الأرواح وتتلاقى الارادات لمواجهة الغاصب ، عندئذ تلتهب مشاعرنا
بكلمات نتغنى فيها بالوطن / الحبيب / الرفيق / .. من هنا يتغنى
الشاعر احمد سليمان / بورسعيد بمواجه اشتهاؤه للوطن :
(باشتهيك ..

باشتهيك في السنين الباقية من عمر القصايد ..
واندهك يا طفل عمري وانتظاري..
بارسمك في عيوني غنوة
يا زمانى اللي استخبي تحت سقف المشكلات
انتفض ..

انتفض واخرج لعلك في الخروج تبدأ دخولي ..) من ديوانه "
إعدام جيل " / الإعدام الثالث (١٤) فالشاعر يمتلئ بشلالات من
الاشتفاء للحبيب / الوطن ولو في الزمن الباقي من عمره ، انه الزمن
المساوي لما تبقي له من الغناء ، ويموت أملا في أن يشكل خروجه -
خروج الحبيب / الوطن - من شرقة الخوف والانكسار علامة
دخول الشاعر إلى دائرة الوجود / الحياة .. ومع امتداد الرؤية يجد
الشاعر مدحت منير / الإسماعيلية بلده / الوطن وقد حاصرها
العسكر ليقتلوا حلمها ، ولأنهم يمثلون الشرفهم يدورون عكس
اتجاه الروح :
(تقريبا ...

قد الشلن الفضة ..ظهرت

ليلة الجمعة بعيد

وكانت جواليها عساكر خرزان

بتلف بعكس الروح.....تقريبا)من ديوانه " عنف ومحبة " /
رؤية (١٥)

وروعة التعبير الفني هنا تلمسها في التعبير عن الشر الذي تمثله
العساكر بأنها تدور

عكس اتجاه الروح وتقيض دوران الحياة ، كما أن صورة (العساكر
الخرزان) تلقي ظلًا لا كئيبة لتجارب مرة للشعب مع (العساكر)
الذين يتسلحون بالعصي والهرافات وأيضا مع (العساكر) الذين
يشبهون " عصي الخرزان " من قلّة الغذاء فيصبحون كالجراد
المنتشر .. وهذا ما دفع الشاعر عبده العباسي / بورسعيد لأن يحمل
كل الاسي عن الوطن ومع ذلك الحمل الثقيل ينفجر بالغناء ..

(لو كان بأيدي أتخلق كنت أتخلق ليكي

وانسج بساط العمر ... يحمي خطاويكي

واشرب كاسات الغنا لو كان ده يشجيكى

يا ست كل الوجود أياه بس يعنيكي

يبقى لي حمل الاسي لو كان ده يرضيكى)

من ديوانه " النزع الأخير من السفر " / بوح اليمام (١٦)

والمدحش في هذه الصورة أن المقاومة هنا مقاومة من نوع مختلف
فهي مقاومة للاسي الذي يقصم ظهر الوطن وهو الهم العام الذي
يساوى الجهاد الأكبر في التراث الإسلامي . لذا فالغناء الذي يشير
إليه الشاعر ليس هو الغناء المرح المبهج المتوقع وإنما هو غناء يمتلئ
بشجون الوطن لأن الشاعر يبدى استعداده لشربه في كاسات كما
لو كان سيشرب المر لذا فهو يؤكد أنه سيعمل الاسي من أجل
رضائها . ويشاركه الشاعر محمد يوسف / السويس نفس هذا الهم
وهذا الاسي مع أن كل " الكل " يعشق الغناء والفرحة في اللحظة
القادمة :

(شايلى معاكى الهم في ولائى

والدمع نازل من جرح في الجبهة

الظالمين لنقطته مياه تطفئ لهيب الحلو العطاشى . وهذا الوطن
المخلص يدور يللم شمله المبعثر رغم عاهته " العرج " التي تعوقه
عن الحركة إلا أنه مازال يكتب لها نشيد الأمل ..

رابعاً وللمقاومة تجليات آخر :

وهنا تكون لنا ذائقة أخرى نتلمس فيها إطلاقات مغايرة ييزغ من
بينها فعل المقاومة هادئاً / عنيفاً ، ضعيفاً / قوياً ، خافتاً / صاخباً ،
متسللاً أحياناً مقتحماً أحياناً أخرى ، إنه فعل المقاومة بمعناه العام
والذي يتبدى أول ما يتبدى لدى شاعرنا المرهفات وسط مجتمع
مازال بعضه يقهر ويدهس المعالم الرقيقة للأنثى ، إن انصياعاً للثقا
ليد و الأعراف ، أو بالسيطرة الذكورية (العنصرية) لبعض أبهاء
الوطن ، ولا تملك تلك الكائنات الرقيقة إلا غناءها الشجي سبيلاً
للمقاومة ، فها هي الشاعرة عبير نصر / بورسعيد تقول :

(وفضلت أدور في فراغ أبله .. ويموت م الضحك

علي ابني اللي بيحلم بهياكل عضم ...

علي بنتي المشغولة بأسباب الحرب

علي نفسي وأنا مسترخية ومتغطية بقشر اللب

علي مريم المتهمه بعيسي

ع الشجرة الطالعة في وسط الصحرا بدون ...

علي دق الزار يفرق في الضحك

علي شعر عروستي اللي بيبيض

وأصايص أختي المتغذية بالإحباط) من ديوانها " حلم نقطة

منظر " / قصيدة " زار " (٢٠)

إنها المقاومة داخل أطار الحياة .. مقاومة يديها المهمش الثانوي
للمتسدد الأولي ونصف الإله ، مقاومة في المطلق ، مقاومة بالضحك
أو بتبسيط الأشياء ، إنها تسخر من كل مقلوبات المجتمع (الابن
الذي يحلم بهياكل عضم بدلاً من حلمه بفتيات جميلات ، والابنة
التي تنشغل بتفسيرات الحرب والسياسة بدلاً من حلمها بفتي
الأحلام ، حتى شعر الدمية " العروسة " تلبسه الحياة العصرية
المهمومة فيشتعل شيباً ... الخ كل هذه الأخيلة المعتمدة الكثيرة تمثل

الغول الميتافيزيقي الذي يطحن أحاسيس "بناتنا" طحنا ، والمدهش
أنهن يعشن ويتعلمن بل ويساهمن في المجتمع بصورة مذهلة من
صور المقاومة المطلقة .. إذ تشاركها الطريق الشاعرة رجاء أبو عيد
صرختها ضدنا :

(افتح جرائن اليوم ... أوجاك تتلخبط في العناوين ١٩٩٩)
امسك قلمك ..

شخبط ع المانشيت الأسود ... والمانشيت الأحمر
شخبط ع الجرنان كله
يمكن شعرة شمس تخش عليك الاوضة
من فتحة مسمار مخلوع ..

يمكن ... يمكن ... يمكن (من قصيدتها " بذرة أمل " من كتاب
أغاريد النوارس (٢١)

إنها تنبهنا نحن الرجال إلي خطورة ما نفعل بغفلة أو بعمد ، وما
نتخذه من مواقف ياهمال مشاعرهن وعدم تقدير أحاسيسهن ،
وتدعونا لمحو أحكامنا المتعسفة المسبقة عليهن (ونشخبط علي كل
المانشيتات أسودها وأحمرها) وأن نأمل عن صدق ويقين في دخول
شعاع ضئيل جدا - ولو بالصدفة عند سقوط مسمار من الحائط -
ينير أفهامنا ويضيء عقولنا المظلمة الكثيبة ، فنكف عن ممارساتنا
البلهاء مع نصفنا الآخر

، إنها المقاومة في تجلياتها الجديدة ، لتأتي الشاعرة مروة عبد
السيد الصعيدي / السوييس لتلطمنا علي وجه نرجسية الرجل
فيها :

(مرايات غرامي ما بتشوفكش ..

أصلك لايمكن تنعكس

والشمس ضوءها يساوي موت

من كتر ما بتحيس خيالك

جوه التابوت

عا يز تعيش من غير مدى

ما يفوتش عمرك ... والدنيا بس عليك تفوت

لكن حرام تسرق نهار الفرحافين .. والناس نيام . (من قصيدتها " جوة التابوت " / إبداعات سويسية (٢٢) ذلك الرجل الذي لا يرى سوى نفسه المتضخمة حد الورم ، وهو تورم يفجره مجرد التعرض لضوء شمس الحقيقة كمصاص الدماء الذي لا يحيا إلا في الظلام لذا فهو - واقعا - لا ظل له يتبدى في مرايا العشق الإنساني .

هاهي فضاءات المقاومة الحقيقية تفتح ذراعيها إلي أقصى رحابها .. إنها المقاومة ما دامت الحيا ة.

لا بد مما لا بد منه :

إلي أدبائنا المبدعين .. هل تمنحوني غفرانكم حين تعلمون مدى المتاح للنقد مساحة و زمنا أدعو لكم .

هوامش وإشارات :

(١) اليوم الثقافي - جريدة اليوم الإلكتروني /

www.alyaum.com مقال بقلم هشام الهالسي في

٣١/١٠/٢٠٠٥ العدد ١٨٣٦ وراجع أيضا مقالات الأديب محمد البساطي

والسيد نجم في تأييد ذلك التعريف علي نفس الموقع

(٢) صحيفة تشرين السورية - باب مدارات - السبت ٢١ تشرين الأول

٢٠٠٦ وراجع في ذلك أيضا سامي خشبة (شخصيات من أدب المقاومة)

وغالي شكري (أدب المقاومة) ١٩٧٠ وآخرين

(٣) " من أدب التحرير السياسي " .. بحث مطبوع بكتاب الثقافة

السائدة والاختلاف - مؤتمر أدباء مصر - الدورة العشرون - الباحثة

والصحفية فريدة النقاش - ٢٠٠٥ ميلادية.

(٤) المرجان - دورية أدبية يصدرها إقليم القناة وسيناء - العدد الرابع

يونيو ٢٠٠١ ميلادية..

- (٥) ديوان " كفاح شعب القناة " - والقصيدة بنفس الاسم - شعر فوزي محمود أحمد - طباعة خاصة - رقم إيداع ٧٨٢٧ / ٢٠٠٦ ميلادية .
- (٦) ديوان " ولاد الشمس " الطبعة الثانية - طباعة خاصة - شعر وزجل خالد الكيلاني - إيداع ٨٩٤٦ / ٢٠٠٢ ميلادية .
- (٧) " LA FIN DE L'HUMANISM..est - elle inevitable ? " ... PAR CHRISTIAN COMPAZ - (١٩٩٤-ROBERT LA FONT) " ازاي بخاف " ديوان في شعر العامية - إصدار فرع ثقافة الإسماعيلية - بدون تاريخ - شعر جمال حراجي .
- (٩) " غنوة للوطن " ديوان مخطوط تحت الطبع - في شعر العامية - شعر أحمد أبو حج - شمال سيناء
- (١٠) " شخبطة بريئة " - ديوان مخطوط تحت الطبع - في العامية - شعر عبد الكريم الشعراوي - شمال سيناء .
- (١١) " إمتي يا موج تغني ؟ " ديوان إصدار هيئة قصور الثقافة - ثقافة بورسعيد ٢٠٠٠ ميلادية - شعر كامل عيد .
- (١٢) " دموع الخريف " ديوان في العامية - طباعة خاصة - شعر سعيد طاهر - إيداع ٧٣٣٥ / ٢٠٠٤ ميلادية .
- (١٣) " الغنا .. للنور " ديوان في العامية - إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة - بورسعيد - ٢٠٠٠ ميلادية شعر محمد حجازي .
- (١٤) " إعدام جيل " ديوان في العامية - إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة - بورسعيد - ٢٠٠٠ ميلادية - شعر أحمد سليمان .
- (١٥) " عنف و... محبة " ديوان بالعامية - إصدار مكتبة الأسرة - سلسلة إبداع الشباب - رقم ١٠ - ٢٠٠٤ ميلادية - شعر مدحت منير .
- (١٦) " النزاع الأخير من السفر " ديوان في العامية المصرية والخليجية - طباعة خاصة - شعر عبده العباسي - إيداع ٣٥٦٥ / ٢٠٠٢ ميلادية .

- (١٧) " ليل التلاتيني " ديوان صغير الحجم جدا - طباعة ماستر - شعر محمد يوسف - السويس .
- (١٨) " نور من حزين " ديوان بالعامية - إصدار هيئة قصور الثقافة - ٢٠٠٠ ميلادية - شعر عبد القادر مرسى .
- (١٩) " بنعيش بنص روح " ديوان تحت الطبع بهيئة قصور الثقافة خطة ٢٠٠٧ ميلادية - بالعامية - شعر عبد الناصر حجازي .
- (٢٠) " حلم نقطة مطر " ديوان بالعامية المصرية - إصدار هيئة قصور الثقافة ٢٠٠١ ميلادية - شعر عبير نصر .
- (٢١) " أغريد النوارس " الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتاب مطبوع مؤتمر أدباء مصر - الدورة العشرون - ٢٠٠٥ ميلادية - ص ١١٨ شعر رجاء أبو عيد .
- (٢٢) " إبلطعات سويسية " مجلة دورية العدد الأول - يوتية ٢٠٠٦ ميلادية - تصدر عن الصالون الثقافى لنادى الرياضات البحرية - ص ٥٧ شعر مروة الصعيدي .

الْخُداء ... و أهازيج العمل صورة لشعب عندما يبنهج يغني ... و عندما يحزن يغني ...

مدخل: التراث و الأدب الشعبي :-

يقول أحمد مرسى/

" الفولكلور مرآة المرحلة الحضارية التي يعيشها الناس .. و تعبير عن أفكارهم وعواخفهم ومكونات نفوسهم ، أنه تصوير لأحلامهم و أمانيتهم و حياتهم البسيطة أفرادا و جماعات .. كما أنه يصور نظمهم الإقتصادية و الإجتماعية ، و أساليبهم في مواجهة الحياة " (١).

يقول معجم أكسفورد the concise Oxford Dictionary عن مادة فولكلور: [أنها المعتقدات و الموروثات الشعبية أو دراستها] (٢) و

يضيف معجم ويبستر Webster إلى ذلك التعريف قوله [و التي يتم تناقلها من جيل إلى جيل] (٣) . كما يضيف معجم ثورندايك إلى ذلك التعريف تقريبا [و الأساطير و العادات الخاصة بشعب ما أو قبيلة ما .. إلخ] (٤) و يؤكد ذلك التعريف ما جاء بمعجم لأروس الفرنسي عن مادة الفولكلور قوله : " أنه العادات و التقاليد و الموروث الذي يستخدمه بلد ما " (٥) ..

و الفولكلور بشقيه الدرامي الشعري أو السردي الحكائي كما يعكس عادات وسلوك الناس في حياتهم ، يصور أيضا تاريخهم و أحداثهم ليكون أول مصدر من مصادر وعيهم بالتاريخ.

و تأريخ الحضارة العربية تأريخ شفاهي في أصله حيث لم يعرف العرب القدامى مهارات التدوين بصفة حياتية شاملة إلا بعد أن تمكن

الإسلام من قلوبهم فحضرهم على الكتابة و التدوين حرصا على ثبات المقدسات و منعاً لتحريفها [لذا فتراثنا الحضاري تراث شفاهي في مجمله و لقد ظل هذا الطابع الشفاهي مسيطرا على الثقافة العربية عصورا طويلة] (٦).

و لا نفضل بالطبع دور انتشار الأمية في المجتمع العربي الأول في تدعيم المرحلة الشفاهية و طول أمد تأثيرها على عمليات نقل و تداول المعرفة و الأفكار و السلوك و المعتقدات التي تتحول بالتدريج و مع مرور الزمن إلى تراث تتناقله الأجيال شفاهية و يقول أحمد مرسى في مقدمة لكتاب المأثورات الشفاهية الذي قام بترجمته عام ١٩٨١ و الحقيقة أنه لم يكن للعرب قبل بعثة الرسول صلى الله عليه و سلم ما يمكن أن نطلق عليه تاريخا بالمعنى الذي يقصده الآن ، إلا ما توارثوه شفاها عن طريق الرواية مما كان شائعا بينهم من أخبار آبائهم و أجدادهم و سلاسل أنسابهم و أيامهم ، و ما حفلت به حياة الأسلاف من حكايات خاصة ما يرتبط منها بأحداث بناء الكعبة و حضر زمزم و غزو أبرهة و محاولته هدم الكعبة و ما جرى لسد مأرب .. و كل ما يمكن نقله شفاهة مما يعتمد على الذاكرة] (٧).

٢. هل التراث هو الأدب الشعبي ؟

سؤال حساس و دقيق و كلن بالتحليل العلمي لما يعنيه كلا المصطلحين ، نجد أن هناك farkا في الدرجة و ليس في النوع ، فكل منهما نتاج للعقل الجمعي و كل منهما بعد عن حياة كاملة لجماعة إنسانية تعيش في المكان ، لكن التراث من خلال التعريفات التي أوردناها في المدخل تشير إلى أن التراث مصطلح أكبر و أشمل من مصطلح الأدب الشعبي. فالتراث يحوي ضمن ما يحوي الأدب الشعبي كله بشتى صورته ، إذن فالأدب الشعبي هو ذلك النتاج الفكري للعقل الجمعي الذي يصب في قوالب أدبية معروفة مثل القالب الشعري الإيقاعي و القالب السردي الحكائي و لا يتضمن بالتالي التراث السياسي أي صورة الحكم و طبيعة الزعامة أو الإقتصادي أي نمط و شكل الإنتاج و عناصر الثروة و ما إلى ذلك إذا كان محصورا داخل سلوك الجماعة و معاملاتها و أعرافها .. من هنا يأخذ مجال بحثنا

هذا منحى أكثر تحديداً حيث يندرج أول ما يندرج تحت عنوان الأدب الشعبي كل فن قولي "verbal art" (٨) يصدر عن الجماهير / الناس دون مؤلف محدد ، ثم ينحصر مجال بحثنا أكثر فأكثر لنعتمد ما يقال شعراً فقط من ذلك التراث أو تلك النصوص التي تتخذ من الإيقاع الذي تعرفه اللغة وزناً وجرساً ليكون محور الدراسة التي بأيدينا " حُداء الصيادين و أهازيج العمل " ، ولكن التعرض مرة أخرى لتعريف الفولكلور في الأدبيات الغربية يدخلنا في مشكلة تحديد المصطلح. يؤكد أحمد رشدي صالح أن يوري سوكولوف يعتبر الفولكلور والأدب الشعبي شيئاً واحداً لأن الشعر الشفاهي محور كل منهما (٩) في حين يرى بول سيبويو أن الفولكلور " كلمة " أوسع كثيراً من الأدب الشعبي ، لأنها تضم إلى الفنون والأدب الشعبية درس التقاليد والعادات والمعتقدات وهذا ما قدمته سابقاً عند تحليل تعريف كلمة فولكلور من خلال ما قدمته معاجمه اللغات الأوروبية الأساسية وهي الإنجليزية والفرنسية وغيرها والتي تؤكد احتواء مصطلح " فولكلور " على عادات وتقاليد وأعراف وعقائد العامة و كل موروثاتها الشفاهية والسلوكية... مما يحدونا إلى معارضة أستاذنا الكبير أحمد رشدي صالح في جزئية هامة هي أنه بالرجوع إلى الكتاب الأصلي لسوكولوف - مصدر أحمد رشدي صالح - نجد أن ذلك العالم الروسي الرائد في علم الفولكلور قد زاد في متن الكتاب قوله [وإذا وسعنا من معنى إصطلاح الأدب بحيث يتجاوز المعنى الحرفي أي المواد المكتوبة أو الإبداع الفني المدون ليشمل الإنتاج الفني الأدبي الشفاهي ، فإن الفولكلور - هنا - يصبح فرعاً خاصاً من فروع الأدب ، كما أن الفولكلوريات تصبح جانباً من جوانب الدراسات الأدبية] (١٠) .

إذن فبعدما إستقر بعض الباحثين و منهم أستاذنا أحمد رشدي صالح على أن الفولكلور يمكن أن يشير إلى الأدب الشعبي الشفاهي المتعلق بالتراث إضافة إلى التقاليد والعقائد والنظم الإجتماعية والسياسية

و الإقتصادية المتناقلة سلوكاً و شفاهة لجماعية بشرية مستوخنة مكاناً محددًا ، نجده يقول في كتابه المذكور قبلاً [و الرأي عندنا أنه لا إنفصال بين الأدب الشعبي و بقية فروع التراث الفني] . و لا يغفر ذلك اللبس زيادته في القول مباشرة [و أن هذا الأدب و ذلك التراث ينبغي ألا نقصر البحث عنهما في المجتمعات المتأخرة و القبائل البدائية ... إلخ] . حيث أن هذا التداخل في تصنيف بقية فروع التراث الفني مع الأدب الشعبي هو بالتأكيد خلط غير منهجي بين تراث فكري معنوي و بين أنواع أخرى من التراث مادية و محسوسة مثل فنون العمارة و النحت و الفن التشكيلي و غيرها مما يمكن أن يدخل تحت مصطلح الفولكلور و لا يدخل بالضرورة تحت مصطلح " الأدب الشعبي " ... لذا رأيت من الضروري أن أشير إلى تلك التصنيفات بصورة أكثر تحديداً وبتفصيل أكثر من خلال النموذج التخطيطي التالي

الأدب



وهكذا تخلص أن سوكولوف يعد الفولكلوريات جانباً من جوانب الدراسات الأدبية أي ما ينحصر منها في إطار الأدب الشفاهي ، وأن الأدب الشفاهي هو بدوره جزء يخضع لمصطلح الفولكلور مع مكونات الفولكلور الأخرى من عقائد و أعراف و تراث فني .. إلخ .

و لابد من الإشارة هنا إلى تفرقة علمية هامة في دراسات الفولكلور ألا وهي أهمية التمييز بين دراسة أو تحليل معتقدات الجماعة فولكلوريا وبين دراسة دين هذه الجماعة ، فدراسة الدين لا تدخل في إطار الدراسات الفولكلورية وإنما تدخل في مجال دراسات الأديان المقارنة أو علم تاريخ الأديان وما إلى ذلك . رغم أن هذا البحث لا يتعرض إلى كل ذلك لكنه مدخل هام إلى طرح موضوع الغناء و الحداثة اللذان يمثلان صلب الأدب الشفاهي أو كما يقول أليكساندر كراب [إنني أرى أن الحكايات و الأغاني الشعبية تعبيرات أدبية بحتة تصور العبقريّة الشعبيّة التي تعمل بوازع من تلك الدوافع ذاتها التي تزعّ الذهن الخلاق عند رجل الأدب و العالم و الفنان] (١١) و يرى كراب - كذلك - أن لفولكلور يجب أن يحقق فضيلة التسامح بين البشر لكونه يحمل دوراً إنسانياً يشبه دور التاريخ في التقريب بين بني الإنسان .

و مع نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين إنهالت مؤلفات الفولكلور التي تدور حول الأغنية الشعبية في العالم كله . و على رأسها :

١- " كنز الأغاني الألمانية " جمع إيرل و زميله بييميه (١٨٩٥-١٨٩٤) Liebzeg (Deutsche Liederhort) .

٢- " بقايا الشعر الشعبي في إنجلترا " تحرير (و.هازليت) (١٨٦٤) London (Remains of the Early Popular Poetry) .

٣- " أغاني القرن الخامس عشر بفرنسا " تأليف جاستون باري (١٨٧٢) Paris (Chansons du xve siecle) .

٤- " أيرلنده الخفية " تأليف دانييل كوركيري (١٩٢٥) London (The hidden Ireland) .

٥- " الأغاني الشعبية الأسبانية " تأليف روديرج مارتن (١٨٨٢) أشبيلية (Cantos (C-----Populares Espanoles) .

٦- " الأغاني الأسكندنافية الشعبية القديمة " جاستون باري G. (Les vieux chants populaires Paris(1898) Scandinaves) .

٧- " مساهمة في دراسة الأغنية المصرية " للدكتور ج. مافريس (١٩٣٢) Paris (Contribution a L etude de la chanson populaire Egyptienne) .

٨- " أغاني شعبية تم جمعها في مصر العليا من ١٩٠٠ إلى ١٩١٤ " جاستون ماسبيرو

(Chanson populaires recueillies dans la Haute Egypt) ٩- هز القحوف في قصيدة أبي شادوف " .

ليوسف الشربيني مطبعة بولاق - القاهرة (١٨٥٧) .

١٠- " حمل زجل " لعبد الله الشرقاوي . طبع بعد وفاته بمطبعة بولاق - القاهرة - (١٨٧٠) .

١١- " روضة أهل الفكاهة " إعداد أحمد الشبراوي . القاهرة (١٨٩٥) -
يتضمن فصلا عن الأغاني المصرية) .

ثم بدأت الدراسات الفولكلورية حول الأغنية المصرية تأخذ إتجاهاً علمياً و تلتزم بمبادئ البحث العلمي منذ بدايات القرن العشرين بعد أن كانت قاصرة على الجمع و الشرح و التبويب في السابق .
مع بدايات القرن التاسع عشر سرت حمى أدبية هائلة في جسد الفكر الأوروبي مصاحبة لحركة البعث الروماني في ذلك المجتمع الذي خرج لتوه من رحم الثورة الصناعية إذ تدافعت المنتديات الأدبية و رجالات الفكر نحو إقتناء و نشر كل ما يمت إلى الأغاني و الأهازيج الشعبية و الأساطير و الحكايات العامية بصفة ، ففي السويد مثلاً أقبل الناس على كتاب جروننتفيك المسمى " الأغاني الشعبية " و في الولايات المتحدة كتبت هيلين هنت جاكسون " ه . ه " " H.H ")
أسا طيرو أهازيج) عام ١٨٦٠ (١٢) كما كتب سيدني لانير Sidney Lanier (١٨٤٢-١٨٨١) علم كتابة الشعر و القصيد " و هو محاضر بجامعة جونز هوبكنز و في ألمانيا بدأ الإخوان جاكوب و فيلهلم جريم نشر دراساتهم الفيلوجية و الفولكلورية للتراث الألماني ، و كان من أهم إصداراتهم مؤلفهما الذائع في حينه Kinder-und-Hausmarchen و الذي ترجم للإنجليزية باسم " قصص جنيات جريم " عام (١٨١٤) (١٣) أو حكايات شعبية ثم كتابهما " الميثولوجيا الألمانية " الذي رسخ بدايات علم الفولكلور هنا يقول جورج فييل :
" إنقلبت ظروف الحياة في النصف الأول من القرن التاسع عشر . إذ رصد المؤرخون و علماء اللغة و الأدباء في كافة أنحاء البلاد السلافية كل ما أمكنهم رصده من الظواهر الفكرية الشعبية للمجهول و الماضي و محاولة بنائه من جديد و قاموا بجمع و تصنيف الأهازيج و المواويل الشعبية التي كانت تنتقل شفاهياً بين الفلاحين و بين العمال المرتحلين حديثاً من الريف إلى المدينة و من الزراعة إلى الصناعة ، و

قد وجدوا كذلك الكثير من تلك الأغاني مدونة في مكتبات الأديرة و سجلات التقاويم Calenders القديمة .

و من هنا تسيدت حركة إحياء التراث و الموروث الشعبي معظم حركات الأدب في أوروبا طوال ذلك القرن ، و ساعد على إنتشار شرارة تلك الحمى إنبعثت الحركات القومية و التي أدت لتغيرات كبيرة في خريطة أوروبا السياسية و حيث تقدمت الطبقات الوسطى مسيرة التغيير السياسي و الإجتماعي و إرتفاع مبادئ الحرية و الإخاء و المساواة ، و كان لكل ذلك أثره الشديد في الإهتمام بدراسة تلك الطبقات الجديدة و موروثاتها و أدابها الشعبية و ماضيها التراثي . و أدت هذه الدراسات الجديدة إلى إحياء كنوز هائلة من التراث القديم الذي أوشك على الدرس . خاصة الأغاني و الألحان الشعبية التي كانت تنتشر في الأعياد و الإحتفالات الشعبية القومية و إنطلقت باريس عاصمة للفن و الغناء و سمت براج خازنة للتراث الأوروبي Conservatoire و صدحت فيينا بسمفونيات الغناء المؤسسة على دراميات تراثية و إمتلأت سماوات أوروبا بذلك الشجن الخفي الذي بعثته حركة إحياء الفولكلور من باطن الماضي البعيد .

و إنتقلت دراسات الفولكلور إلى المشرق حيث السحر الحقيقي للتراث ... و بدأت حركة الإستشراق تنتهب تاريخ الأدب و الفكر لشعوب الشرق نهبا و منذ أن أصدر أنطوان جالاند أولي طبعاات كتابنا " ألف ليلة و ليلة " بدايات القرن الثامن عشر ، تحول تراث المشرق كله و خاصة المشرق العربي إلى ينبوع سحر لكتابات المستشرقين ، فدخل إلى الحلبة سلفستر دوساسي و برسفال دي جراتميزون و اتيين كاترمان و دي لاجرانج و مونك و جارسون دي تاسي و من المستشرقين الألمان كوسجارتن و فريتاج و دكلابرون و روزن ميللر و فلاشر و فلوجل و من الإنجليز وليام لين و جون بين و ريتشارد بيرتون و توماس كارليل و من الهولانديين شولتز و الروس ساينوفسكي و ناوردتسكي و غيرهم مئات من الدراسين للشرق و أدبياته . و قد تناولت أعمالهم بالبحث و التحقيق و التحليل آلاف

النصوص التراثية وعلى رأسها ألف ليلة و ليلة و سيرة عنتر بن شداد و السيرة الهلالية و سيف بن ذي يزن و غيرها ثم امتدت إلى القصص الفولكلورية باللهجات العامية لأهل المشرق (١٤) ثم انتقلت دراساتهم إلى بحث و تحليل الأمثال و الحكم العربية ثم إلى أشعار السيرة النبوية و أشعار المديح و أغاني العمل و الأغاني الشعبية (١٥) و قد جمع ماسبيرو "عالم المصريات" المعروف أنتشر من مائة أغنية من قرى أسيوط و دندرة و طيبة و الأقصر و البلينا .. و قسمها في ذلك الكتاب إلى ثلاثة أقسام : أ- أغاني الزواج و الختان ب - بكائيات الجناز ج. أغاني العمل و الحج . و بعدها أصدر الدكتور ج. مافريس كتاباً عنوانه "مساهمة في دراسة الأغنية المصرية" إهتم فيه بأغاني المناسبات العائلية كالزواج و الختان و بتلك الأغاني المتعلقة بالمعتقدات و إن إقتصر جمعه بالكتاب على الأغاني مجهولة المؤلف و المنقولة شفاهاً و رواية . و كان هناك كتاب آخر لبول كالا و جورج يعقوب يبحث في شعر تمثليات المسرحيين الجوالين تحت عنوان "فنار الإسكندرية القديمة في خيال الظل المصري" - و التمثيليات الحكائية التي تُروى مُصاحبة لخيال الظل كانت تلقى شعراً و باللهجة المحلية العامية و من أبرز هذه التمثيليات : " هيف الخيال " ، " عجيب و غريب " ، " المتيم " ، " لعب التمساح " ، " حرب العجم " و تمثيلية خيال الظل المسماة " المتيم " كتبها ابن دانيال المصري الذي كانت له شهرة كبيرة بالإسكندرية كشاعر عامية جرئ .

٣- تقسيم التراث

ينقسم التراث عادة إلى :

١. موروث أدبي و عقدي .
٢. موروث سلوكي .
٣. موروث مادي .

و ما يهمنا هنا في بحثنا هذا ما ينتمي إلى الموروث الفكري الأدبي خاصة الجزء المغنى منه الذي يمكن إحالته إلى عالم الشعر والنظم الإيقاعي . أو ينقسم الموروث الفكري والأدبي إلى :

R تراث سردي .

R تراث شعري .

و يشمل التراث السردى القصص والنكتة والمثل والقول السائد وغيرها بينما يشمل التراث الشعري كل المنقولات الشفاهية التي ينقلها الرواة شعرا يعتمد الإيقاع والنظم شكلا و قالبا وفي إخراج ما تعتمد الجماعة الشعبية سبيلا لذلك ...

و هذا التقسيم هو ما يهمنا هنا .. و يقول بان فانسينا " أنني أضع تحت هذا العنوان كل المأثورات ذات الشكل الثابت والتي تعتبر من ناحية شكلها ومضمونها ذات قيمة فنية في المجتمع الذي تم تناقلها بين جنياته - كما أن - الأشعار يجب أن تحقق مطالب جماعية " (١٦) .

و أشعار التراث يمكن تقسيمها إلى :-

X الشعر التاريخي .

X الشعر الديني .

X الشعر التراثي .

X أشعار المديح أو الهجاء .

في حين يقوم فولكلوريو عصر القوميات من المستشرقين أشعار التراث إلى :-

أ- غنائيات العمل .

ب- بكائيات الجنائز والموت .

ت- غنائيات المناسبات الاجتماعية " أفراح و ختان ... إلخ "

تراثه الفكري والعقائدي كيما تمر ساعات الصيد في همة و نشاط و
قوة . فلا تقل عزيمته عواصف السماء و لا أمواج البحر العاتية .

٤- حُداء الصيادين على ساحل المتوسط

المصري :

أولاً : إطلالة لغوية :

حدا الإبل حُداءً ، ساقها و حثها على السير بالغناء " الحُداء " .
و حدا الشئ حدوداً ، تبعه و يُقال : لا أفعل ذلك ما حدا الليلُ لانهار أبداً ،
أي لا أفعله مطلقاً و تحدى الشئ ، جاوزه و جاوزه حدوداً ، و تحدى
فلانُ فلاناً أي طلب مباراته و منافسته ، و الأحدودة و الأحدية
الأغنية الهادئة يُحذى بها و جمعها أحادي . و الحادي هو الذي يسوق
الإبل بالحُداء " الغناء " و جمعه حُداة ، كما أن الحادي هو الواحد
كان قول الحادي والعشرون . و الحداء : الغناء خاصة للإبل .

٥- نظرة تحليلية على حُداء الصيادين :

أولاً : منطقة البحث :

امتدت منطقة البحث التطبيقي لتشمل شاطئ البحر من منطقة
الديبة على بُعد ٢٥ كم غرب بورسعيد و حتى منطقة البردويل -
قرب مدينة العريش - على بُعد ٨٥ كم شرق بورسعيد كلها تمتد
بطول ساحل البحر الأبيض المتوسط و هي منطقة لي بها علامات
قراية و صداقات مع مجموعات من الصيادين أشهرهم عائلو النوافلة
"نسبة إلى نوفل" و عائلة الجرابعة "نسبة إلى جربوع" و عائلة
الريانية "نسبة إلى ريان" و عائلة المزارعة "نسبة إلى مزروع"
بالإضافة لوجود عائلات أخرى ليس للباحث علاقات مباشرة بها مثل
عائلة "الصدافقة" نسبة إلى مؤسسها "قمر صديق رحمه الله" و
عائلة الخضائرة نسبة إلى "الخضيري" و كل أصولهم و منابت

جدودهم تعود إلى مدينة المطرية دقهلية قبل نشأة مدينة بورسعيد مع حفر قناة السويس . و كل هذه العائلات تعمل أصلاً بالبحر و بشتى وسائل العيش المعتمدة على صيد البحر ، وقد امتدت عائلاتها الآن مع الأجيال الجديدة فيهجربعضها البحر و صيده و يعمل بالوظائف و الأعمال المدنية الأخرى و لكن تظل هي العمود الفقري لعمليات الصيد بطول هذا الساحل الممتد لأكثر من مائة كيلو على شا. طى المتوسط .

فماذا من تراث حذاء هذه العوائل بقى معنا للآن على الشا طى ؟
ثانيا : موضوعات الحذاء على شا. طى المتوسط :

يجد المتأمل بعمق في حذاء صيادي المتوسط - بمنقطة البحث - كل موضوعات التراث التي ذكرها الباحثون الفولكلوريون لأي جماعة شعبية على سطح أرضنا ، و سوف تجد كل مدارس البحث الفولكلوري ضالتها في ذلك الحذاء العجيب و الثري الذي تنطلق به عقيدة الحداثة من الصيادين عند بزوغ الفجر ، فالمدرسة الرومانسية و أصحابها الإنجليز و الألمان سيجدون في الحذاء البحري تلك العقلية الشعبية التي طالما حلموا بها Popular mind كما سيلمسون بوضوح تلك الروح اللا طبقية في ذلك الحذاء الذي يمتلئ رقة و عذوبة حسبما سيتضح من التحليلات القادمة .

و أصحاب المدرسة الميثولوجية الفولكلورية من مريدي جاكوب جريم و أخيه فيلهلم جريم و من بعدهما كون Kuhn و ماكس مولر و غيرهم سوف يجدون منها خلاصاً من الميثولوجيا المصرية و البحرية تملأ رحاب ذلك الحذاء الممتلئ خيالاً ، ثم يأتي أصحاب المدرسة الأنثروبولوجية من أتباع تايلور Taylor الإنجليز و أندرو لانج و غيرهما و التي رأت أن التشابه بينة ثقافات الشعوب ليس مصدره وحدة الجنس الأول و إنما مصدره أوجه الاتفاق بين الحضارات الإنسانية رغم اختلاف الجنس Race كما سوف يفرق تلامذة المدرسة التاريخية الفولكلورية وسط كم هائل من تحليل الصيغ و الكلمات الدالة تاريخياً و التي يحتويها ذلك الحذاء و هم أتباع

فيودوروفتش ميلسر (١٨٤٨-١٩١٣) ثم نأتي إلى المدرسة الشرقية " أو أصحاب نظرية الإستعارة " التي فسر فيها تيودور بنفي T.Benfy التشابه المدهش بين الحكايات السنسكريتية و الحكايات الأوروبية و حكايات الشعوب غير الأوروبية إلى وجود ضلالت تاريخية و حضارية بين هذه الشعوب لا عن طريق قرابة الشعوب لأصل بشري واحد ، إذن هي إستعارة حضارية تتم عبر الصلات الإنسانية بين الشعوب فتؤدي إلى درجة من التشابه الملحوظ بين تراثها .. وهذا أيضا ما سنجده في حذاء الصيادين في بساطته و عمقه معاً كل تلك التحليلات و النظرات البحثية من خلال الموضوعات الثرية التي يتناولها ذلك الحذاء .

أ- الدين / المعتقد الديني :- و كما قلنا من قبل أن باحث الفولكلور لا يدرس الدين بمعناه الشرعي من عبادات و معاملات و إنما يدرسه من حيث كونه تعبيرات يطلقها العقل الجمعي لتعبر عن سلوك إيماني بسيط يتبعه أصحاب ذلك العقل الجمعي . و الصياد هنا يواجه قوى كونية هائلة تتمثل في الرياح و العواصف و الأمواج و وحوش البحر هذا بالإضافة إلى أن رزقه بعد هذا الجهد ليس مضمونا و أكيدا لذا فأول ما يتكأ عليه هو إيمانه بالله و إيمانه برسول الله ثم بالأولياء من بعد ذلك فهذا هم الصيادون ينطلقون إلى الشاطئ وسط الليل الدامس " غالبا يبدأون إنزال مراكبهم / قواربهم من الشط للماء بعد الساعة ١٢ بمنتصف الليل " . يدفعون المركب / القارب و فوقها الشباك بظهورهم و أرجلهم مركوزة على رمل الشاطئ بقوة . و بتنغيم يبدأ بطيئا ثم يتسارع وفقا لسرعة نزول المركب / القارب باتجاه الماء .

الحادي : هوب يا لا هوب ...

الجماعة : هيلاهوب

الحادي : هوب يا نبي هوب (يطلب المدد من الرسول صلى الله عليه وسلم)

الجماعة : هيلأ هوب .
 الحادي : يا آل النبي .. (يقصد يا أهل النبي)
 الجماعة : يا آل النبي .
 الحادي : يا حستين ... (يقصد الحسن والحسين)
 الجماعة : يا آل النبي ..
 الحادي : والله لنذوره .. (لنذور الرسول صلى الله عليه وسلم)
 الجماعة : يا آل النبي .
 الحادي : ونشاهد نوره ..
 الجماعة : يا آل النبي .
 الحادي : دامركبي .
 الجماعة : يا آل النبي .
 الحادي : والله جديدي .. (جديدة)
 الجماعة : يا آل النبي .
 الحادي : دا خشبها
 الجماعة : يا آل النبي .
 الحادي : من صنوبر .. (خشب شجر الأرز بلبنان)
 الجماعة : يا آل النبي ..
 الحادي : ومسمارها ..
 الجماعة : يا آل النبي .
 الحادي : من حديدي ... (يقصد من حديد)

فإذا وصلت المركب / القارب للماء يطفو وحده ويركب
 المجدفون والريس لبداية إلقاء الحبال والشباك وإذا لم تصل
 المركب للبحر حتى هذا المقطع يقلب الحادي حذاءه إلى ترنيمة
 أخرى سنتعرض لها في موضوعات أخرى .

ب- في مدح المائية : (مصطلح يطلقه الصيادون على كل فرقة
 من الصيادين تتبع ريساً محمداً " صاحب القارب والشباك "

الحادي : عندك بحرية

الجماعة : يا ريس
 الحادي : بزود جوية (قوية)
 الحادي : صافيين النية
 الجماعة : يا ريس
 الحادي : دا البحر جبال
 الجماعة : يا ريس
 الحادي : جطع الحبال (قطع الأحبال)
 الجماعة : يا ريس
 الحادي : و الريح سمية (هادئة مستكنة)
 الجماعة : يا ريس
 الحادي : طمعهم فيه
 الجماعة : يا ريس
 الحادي : دا الريح معاكس
 الجماعة : يا ريس
 الحادي : و خشبنا مساييس
 الجماعة : يا ريس
 الحادي : أرمي الفلين (قطع من الفلين تساعد الشباك على
 الطفو)
 الجماعة : يا ريس
 الحادي : رزقنا سردين
 الجماعة : يا ريس

و الصياد " الحادي " هنا يذكر المتناقضات في غنائية واحدة و هو
 يعي تماما أنه يذكرها لهدفين أولهما : إلهاء الجماعة عن تعبهم
 و جهدهم فلا يتخاذلون أو يتراخون في العمل و ثانيهما أيضا :
 لتذكيرهم بأن تلك التناقضات التي يزونها في عملهم فهي ليست
 بجديدة عليهم فيوم يكون الريح فيه عاصفا و الموج " كالجبال "
 و يوم تكون فيه الريح " سمية " هادئة فلا تنقطع الحبال و لا
 الشباك و يأتي رزقهم وفقا لما يقدره الله لهم . فهم دائما " صافيين
 النية " عند توجههم للصيد قاصدين الرزق من باب الكريم .

ج- في الحكمة / النصيحة : ولأن الحكمة تحتاج الي ايقاع هادئ لايتعجل صاحبها قولها ، لذا لاتجد الحكمة في الحذاء لحظة إخراج شباك الصيد من الماء فهذه اللحظة تحديدًا تحتاج الي ايقاع سريع ونغمات حادة تتواءم مع الجهد الهائل المطلوب بذله لانتهاء "الطرحنة" على خير ؛ والطرحنة هنا تشير إلى عملية الصيد من بداية إنزال المركب/ القارب للماء وحتى لحظة إخراج الشباك بما فيها من أسماك ورزق وهبه الله لهم تمهيدًا لبيعه . لذا نجد الحادي يغني حذاءه المحتوي على الحكمة في لحظات معينة مثل فترة شد الحبال قبل خروج الشباك مباشرة من البحر أو لحظات التجديف على ظهر المركب/ القارب وإلقاء الشباك في الماء لأن لحظة إلقاء الشباك في البحر لاتحتاج الي جهد كبير وإنما تحتاج الي مهارة وبراعة في مجرد إسقاط الشباك الي الماء ، هنا نجد الحادي - إن وجد على ظهر القارب - يطلق مواله هادئًا متغما :

يا صاحب الصبر صبرك غربله ونقيّه " قم بتنقيته"
الصبر كله مكاسب اياك تهمله وترميه
والمركب اللي فيه الشترك يفرق
والموج يلعب فيــــه
مثل زى العسل اللي قبلنا قالوه
الورد مهمن دبل يفضل عبيره فيه.

والحادي هنا يزاوج بين حاجتين من احتياجات الصياد النفسية ومن الحاجات الانسانية الضرورية في الحياة ، أولهما حاجة الانسان الي الايمان بوجود خالق يحمي المركب /القارب من الغرق لأن وجود مشرك واحد على متن القارب يؤدي الي إهلاك كل من عليه دون استثناء لأنهم يركبون البحر برحمة من الله حتى لو كان رئيسهم / قائدهم ماهرا وشديد البراعة في إرتياد البحر ، إذ لاغنى عن الايمان بالله حين يركب الصياد ذلك المدى الواسع المائي الباعث على الرهبة والاجلال ، وثانيهما لاينسى الحادي أن يخفف من رهبة الموقف - الذي هو الإشارة في حدائه الي احتمال غرق القارب - بإضافة مثل

شعبي يعيد الطمانينة والسكينة الى قلوب أولئك البحارة المغامرون الذين ركبوا البحر لالقاء الشباك بينما زملاؤهم على البر ينتظرون الإشارة لبدء شد الحبال والشباك ، فتجد الحادي يذكر زملاءه بأن الورد مهما أصابه من ذبول يظل محتفظا بعبيره وأريجيه ، هذا المثل بالذات ينطبق على موضوعات مبشرة وجاذبة شتى ، منها أن الخبراء بأمور البحر ممن بينهم مهما كبروا وأمعنوا في الشيخوخة فهم مازالوا مهرة و " المائنة " في حاجة اليهم ، ومنها أيضا أن نساءهم المنتظرات عودتهم في البويت - حتى وإن تعدوا مرحلة الشباب والنضارة - مازلن يحتفظن بالجمال الطبيعي والجاذبية بالإضافة الى العديد من الاسقاطات الحياتية الجميلة التي يراعيها غناء ذلك الحادي بذكاء فطري باهر. أما إذا كانت السماء صافية والنسيم العليل يداعب المجدفين ومعهم رئيس المركب والجو العام وسط الليل الساكن يضيفي رومانسية شجية على القارب ورجاله ، ومع ابتعاد القارب مبحرا نحو المدى المعتم ، فهنا تتدافع مشاعر الحنين لدى الجميع وأولهم الحادي للبر وللبيت وللحببية خاصة أن أنوار الشاطئ أخذت في الابتعاد شيئا فشيئا حتى تصير كالذبالة وسط سواد قاتم ، فينطلق صوته بالحداء الشجي:

بلد حبيبي قصاص عيني

موش قادر أعدي لها

مرقت على شيخ عالم

بيقرا في معادلهما

مشكلاتها

" اعبر اليها "

" مررت "

" معادلات الحياة -

ترك الكتاب من يمينو وجاللي

روح استرح يا بني

م الصبح حد المساء

ربك يعدلها ...

" من يمينه وقال لي "

" من الصبح الي المساء "

وهذا الايقاع الهادئ الذي يحتاجه غناء الموالي يكون في حال المراحل الهادئة من مراحل عملية الصيد كما سبق وأوضح ، فإذا جاءت لحظات بذل الجهد واستنظار طاقات الصيادين واقترب وقت اقتطاف

ثمرة هذا التعب المضني بين برد الشتاء وعصف الرياح فإن الايقاع يتسارع والمعاني تتغير فالحالة التي يعيشونها تلك اللحظة لا تحتاج الى تأمل وحكمة وإنما تحتاج الى التحريض والاستثارة وهنا نجد الحادي - وهو يشترك مع الجميع فيما يفعلون تماماً بل ويكون أولهم حماسة وجهاد - رافعا صوته بإيقاع متتال:

الحادي : صلي عليه
ص

الجماعة: الصلاة عليه
عليه

الحادي : يا للي على المالح
الجماعة: الصلاة عليه

الحادي : بدى أجولك
الجماعة: الصلاة عليه

الحادي : دا ابن المرة
الجماعة: يا لا هيه

الحادي : لم تعاشره
الجماعة: يا لا هيه

الحادي : سته باسم
الجماعة: يا لا هيه

الحادي : ويجلبه مرارة
الجماعة: يا لا هيه

الحادي : وابن المرة
الجماعة: يا لا هيه

الحادي : لم يدوم لك
الجماعة: يا لا هيه

الحادي : لو تطعمه
الجماعة: يا لا هيه

الحادي : بالخلوة
الجماعة: يا لا هيه

الحادي : يا لا هيه

الحادي : يا لا هيه

" قلبه حاقده "

الحادي : جليبه اسود

الجماعة: يا لاهيه

الحادي : كله عداوة

الجماعة: يا لاهيه

ويلاحظ الباحث هنا مدى قصر الكلمة التفعيلة (دابن المرة - يالاهيه - لم تعاشره - يالاهيه الخ) وذلك كيما تتناسب مع موقف اخراج الشباك من الماء الذي يحتاج الى سرعة وحمية وحماس .

د- الغزل : وتستمر حالة الاستثارة والتحريض من اجل

الاسراع في اخراج الشباك من الماء قبل أن تفلت سمكة من هنا

او هناك وتتعالى اصوات الحادي وتعلو معه اصوات جماعته /

مائيته متغزلا في حبيبه التي يسعى للرزق من أجلها ومن أجل

توفير عيش كريم لهما معا وتحقيق حلم السعادة المشتركة

الحادي : صلي عليه

الجماعة: الصلا عليه

الحادي : يا واد جمالك

الجماعة: الصلا عليه

الحادي : وحياة عمك

الجماعة: الصلا عليه

الحادي : وحياة خالك

الجماعة: الصلا عليه

" من أجل جمالك "

الحادي : لاجلن جمالك

الجماعة: الصلا عليه

" أترك "

الحادي : والله لافوت

الجماعة: الصلا عليه

" القوم _ جماعته -

الحادي : الجوم في يوم

فرقتة "

الجماعة: الصلا عليه

" حالي - رزقي "

الحادي : وافوت حالي

الجماعة: الصلا عليه

"آتي لك"

الحادي: والله واجيلك
الجماعة: الصلا عليه
الحادي: واعمل دراعي
الجماعة: الصلا عليه
الحادي: ليك وسادة
الجماعة: الصلا عليه
الحادي: وتعمل نهودك
الجماعة: الصلا عليه
الحادي: والله سريرك
الجماعة: الصلا عليه..

ولماذا بعد هذا الغزل الرقيق في جمال الحبيب وفي بعض أوصافه
الجسمية يقسم المؤلف المجهول " أنه سترك مصدر رزقه لمدة يوم
ويذهب لزيارة الحبيب . السبب يا سادة يا كرام أن حرفة الصيد
ليست من المهن التي لها اجازة / عطلة دورية معروفة ومحددة -
كيوم الجمعة للموظفين مثلا - لذا فالصياد كي يلتقي بحبيبه
لا بد وأن يأخذ اجازة / عطلة من مصدر رزقه يوما عمدا ولا ينتظر
الظروف الطبيعية - كالعواصف مثلا - حتى تمنحه اجازة من
العمل ظامعا في وصل الحبيب وهذا الوصف البليغ غير المباشر
يكشف عن مدى صعوبة حياة الصياد الذي لايهنا بعطلة لراحته إلا
على حساب رزقه.

هـ - العشق : يذوب الصياد عشقا في محبوبته فهو يعايش الماء
والسما ساعات طوالا . وذائقته الجمالية لاتستكف أبدا المزج بين
الحب للحبيب الدنيوى والحب لله أو للرسول الكريم (ص) وآل بيته
فهو يدرك بفطرته أن العشق قانون إلهي أودعه الله في الانسان
فلا حرج من استخدام ملامح الجسد وصفات الحبيب في غزله
وعشقه ، ولكن تظل القيم العليا ومبادئ الاخلاق ترسم له سقفا
لايسمح بخدش حياء الانسان ولا بالخروج معايير بعينها حدها
العقل الجمعي للحفاظ على الفضيلة وبالتالي عدم الانزلاق الى
الوصف الجنسي الصارخ (البورنو) مثلما نجد في غنائيات بعض

الشعوب الأخرى . فهو في الغنائية السابقة مباشرة يتحدث عن نهود
الحبيب التي سيستخدمها بديلاً للسريـر وزنوده القوية التي سيضعها
وسادة لرأس المحبوبة جماعلاً من ذلك عشاً آمناً تسوده السكينة
والراحة والثـنـام في تصوير شديد الرقي والعذوبة ، وهو هنا يمضي
على نفس الدرب من التصوير العاطفي المهدب:

الحادي : يا آل النبي

الجماعة : يا آل النبي

الحادي : والله لوجاني

الجماعة : يا آل النبي

الحادي : حبيبي الغالي

الجماعة : يا آل النبي

" سأعمل له "

الحادي : والله لأعمله

الجماعة : يا آل النبي

" سرّة البطن "

الحادي : م الصرة جنينة

الجماعة : يا آل النبي

" لا قول له "

الحادي : والله لأجوله

الجماعة : يا آل النبي

الحادي : سلامات يا غالي

الجماعة : يا آل النبي

" ليس كل من "

الحادي : ما كل مين

الجماعة : يا آل النبي

الحادي : نامت عيونه

الجماعة : يا آل النبي

الحادي : يحسب أنه

الجماعة : يا آل النبي

" العاشق ينام "

الحادي : العاشق ينامي

الجماعة : يا آل النبي

" يقسم بحياة المحبوب "

الحادي : بحياتكم أني

الجماعة : يا آل النبي

الحادي : مغرم صباية

الجماعة : يا آل النبي

الحادى : ولم هـلا " وليس على "

الجماعة : يا آل النبي

الحادى : العاشق ملامي , " العاشق لوم "

والجزء الاخير من هذا الحداء الذى يبدأ من (ما كل من نامت عيونه .. الي قوله .. على العاشق ملام) مأخوذة من فولكلور ريفي زراعي انتقل الى فولكلور البحر خلال عمليات الانتقال الحضارى والهجرات البشرية من الريف الى المدينة وبالطبع ينتقل بذلك الكثير من اموروث الشعبي الغنائي من بيئة لاخرى مع بعض التغييرات الموائمة في الاياع لتناسب البيئة الجديدة ومجال العمل الحر في الطارئ فيما بين ايقاع حياة الفلاح /الزراعي وعمله والصيد/البحري وعمله . وانا اُزعم أن دراسته

الحداء البحرى - والذى اطلق عليه هذا التوصيف هم الصيادون انفسهم اذ يقول كبيرهم للحادى " احدي ياله " - على شاخى المتوسط لم تحظ بعد بدراسات كافية لتحليله و توثيقه رغم أن مثيله على شاخى الخليج العربي قد حظى بدراسات نظرية ووتطبيقية وتوثيقية عديدة وذلك ما توصلت اليه من مقابلاتي مع صيادى المنطقة موضوع البحث ، وقد قمت بتصوير بعض هؤلاء الصيادين العظام رغم أن معظمهم اميون وكانوا يتعاملون مع اسئلة البحث بمنتهى الذكاء والثبات وبتسجيل أصواتهم أثناء الغناء " الحداء " ، لكن - وآه من لكن هذى - لم يسعفني الوقت كي أقدم ما تم تصويره على اسطوانة اليكترونية CD للاحاقها بذلك البحث مؤجلا ذلك لفرصة قادمة . وننتقل معا الى أغاني العمل .

٥- أغاني الفعل/العمل : أغنيات العمل قصائد فولكلورية مغناة ويجب أن تكون باللهجة العامية الشعبية لجماعة ما ، وأغاني العمل في مصر قديمة قدم التاريخ ذاته فالعالم الاثرى الكبير سليم حسن ذكر في موسوعته " مصر القديمة " مئات النماذج لأغاني العمل التي كان يؤديها المصري القديم في كل أماكن العمل في الحقل والمعبد والبناء والنحت والتصير والتحنيط والحصاد والطهي . إذ كان

المصري القديم - كاحفاده الآن - يغني لكل شئ في كل وقت .
 وصوره علي جدران المعابد ويردياته المبهرة شاهدة على ذلك . (١٧)
 ويؤكد ذلك ايضا الباحث الشعبي احمد رشدي صالح (١٨) وتتناول
 اناني العمال والفعلية الكثير من موضوعات الحياة مثل الايمان بالله و
 القضاء القدر والحض على النشاط والتحمس ولكن لايمكن اغفال
 السمة العامة لغالبية اغاني العمل والتي كثيرا ماتحوى شكايات
 العامل من صروف الدهر ومن جشع صاحب المال ومن قسوة العمل و
 ومن رداءة أدوات العمل التي لايريد صاحب العمل تجديدها او
 تطويرها ويعرج الشاعر المجهول الي بث همه للحبيب أو الشكوى لله او
 للرسول (ص) أ، لآل البيت وه في هذا كله لايعبر عن اتجاه ديني
 متخصص إنما هو يلهي نفسه عن قسوة الظروف ويستحث خاقاته
 على إنجاز العمل الموكل اليه دون التفات الي حجم الصعوبة التي
 تواجهه في عمله .. فنحن مثلاً نستمع لذلك الفتى الجمال الذي يبكي
 فقط ضرورة اغترابه لفترات معينة يحتاجها تنفيذه لمطالب عمله
 كجمال أجير لدى صاحب الجمال :

من طلعة النجمة وجمال لي جوم ما تشيل الفراش والحرير
 الرومي

عمر الولد لم اشتكى من عيب من مصغره لما أتاه الشيب
 لا جمال ابويا ولا هي جمالي مكرى عليهم على معايش
 اعيالي

شدت جيمالي على أسواني فوج الشعاري حريم ورجالي
 ابكي على حالي وما جبرالي وابكي على بعدي من شراية
 مالي

هكذا يبكي سائق "حادي" الجمال هذا فقره وسوء حظه في الدنيا فهو
 ليس صاحب الجمال التي يقودها في رحلاتها التجارية محملة
 باسباب الرزق وإنما هو مجرد مأجور لهذا العمل الذي يتطلب منه
 القيام (من النجمة) فجرا طاردا من عينه النوم باحثا عن رزقه بأمر
 من صاحب المال وهنا يشعر هذا العامل المأجور بقسوة البعد عن أهله (
 وابكي على بعدي عن شراية مالي) .. ورغم هموم العامل اليومية الا
 انه لاينسى حظه من الدنيا حتى تهون عليه مصاعب عمله فهو

. كأنسان يمكن له أن يستمتع بالجمال والحب ولو مصادفة أثناء العمل :

واجف على الشط باصطاد بط . وانا عايم
صادني غزال زين خدوده حمر ونعايم
من اصل عالي في خير ونعايم
وكيف أطوله وما بيني وبينه بعيد
جلي غرج في هواه يابا وانا عايم

ومع استمتاعه بالحب والعشق أثناء العمل يستخدم هذا المؤلف المجهول المبدع صوراً في غاية الابداع مسخراً اساليب البديع العربي والجناس بأنواعه مثل ونعايم التي تعني ناعمة ونعايم التاليتها وتعني النعمة وهكذا لأحداث التأثير النفسي والشعوري المطلوبين في هذه الاحوال إما لاستدراار عطف وانتباه الحبيب أو لتهوين قسوة العمل وصعوباته علي ذلك العامل الاجير . ولذا فالدارس يجد أن أغاني العمل شأنها شأن جميع اغاني التراث تحوى وتشمل كل أغراض الشأن الانساني في كل ظروفه وأحواله من هجر وصد وووصل وعشق ويأس وأمل وترج وفرح الخ .. وبعد فهذه عجالة تطل على بعض من تراثنا الثري البديع .. واقول في نهايتها قوله ذلك القس الذي راح ضحية ما قال :

(إن الغناء مثل الصلاة ... يرتقي بروح الانسان صوب الاله)
" جون هوس .. كاهن أحرقه البابا عام ١٤١٥
بتهمة الهرطقة "

• هوامش وملاحظات :

- ١- يان فانسينا " المأثورات الشفاهية " ترجمة احمد مرسى -
دكتور - دار الثقافة للطباعة النشر - القاهرة - ١٩٨١ ص ٦٢

٢- The Concise Oxford Dictionary-edit by H.W FOWLER et alt. oxford univ press-1965

٣- Webster`s Dictionary 1994

الناشر Libraire du LibanPuplishers
٤- Thorndike- BarnhartDictionary

الناشر Hodder and Stoughton limited – London
٥- Larousse Dictionaire Francais
الناشر Librairie Larousse- Paris- 1956

٦- يان فانسينا مرجع سابق
٧- السابق

٨- مذكور في فانسينا – مرجع سابق

٩- احمد رشدي صالح- " فنون الادب الشعبي " – الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧

١٠- يورى سوكولوف – " الفولكلور .. قضايا .. وتاريخه " -
ترجمة

حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس – الهيئة المصرية
العامة

للتأليف والنشر - ١٩٧١ ص ١٨-٢١

١١- اليكساندر هجرتي كراب - " علم الفولكلور " ترجمة
ارشدي صالح

وزارة الثقافة – مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٧

١٢- هيلين . هـ . جاكسون " أساطير وأهازيج " مذكور في
فنون الادب

الشعبي - مصدر سابق - ومن أشهر كتبها في هذا المجال
(A CENTURY OF Dishonor)

١٣- Lincoln Library aensec. -Biography -
Grims

صد ١٩٦٨ طبعة ١٩٧٨ فرونتير برس - أوهايو الولايات المتحدة .

١٤- فنون الادب الشعبي - مصدر سابق

١٥- فنون الادب الشعبي - مصدر سابق

١٦- المأثورات الشفاهية - مصدر سابق

١٧- راجع موسوعة سليم حسن " مصر القديمة " الجزء ١٥

١٨- لقاءات حية مع الموالدين:

الخولي احمد ابراهيم مزروع صياد ٧٤ سنة

عنوانه بورسعيد - حي الزهور - عمر ابن الخطاب ع ٤٠ ش ٣

عبود محمد ريان صياد ٧٠ سنة

عنوانه بورسعيد - السلام - ع ٩٠ شقة ١٢

ابراهيم احمد الشامي صياد ٦٣ سنة

عنوانه بورسعيد - منطقة شرق التفريعة - قرية ٧

رؤية نقدية في إبداعات سيناوية

إن الولوج في عالم الإبداع مخاخرة كبرى ، وأخطرها أن تقتحم فضاء الجمال في أشعار أدباء العامية ، فالعامية العربية - خاصة المصرية منها - بحر زاهر متلاطم الأمواج تتعدد سمكاته المبهرة بعدد أبناء النابقين بها ، فكل من أبناء هذه الأرض الطيبة قدرة لا محدودة في الاشتقاق والتحت والإضافة والإيجاز والإطناب ... الخ داخل ميدان السبق المشترك ، ميدان الحديث بالعامية المحببة .
وأتعرض هنا لثلاثة دواوين "كلها تحت الطبع" لمبدعين من أبناء شمال سيناء الحبيبة واستمحيكم عذرا مسبقا أن غشيني ضوء إبداعهم فقصرت هنا أو تجاوزت هناك ،
إذ أن ما أطره هنا في هذه الوريقات هو محاولة نقدية أخمض أن تتحلى ببعض من منهجية النقد وبعض من حميمية الانعطاف نحو تجارب كل المبدعين على أرضنا الرائعة في صمودها ، والهائلة في بساطتها .
أولا : حول ديوان الشاعرة "إيمان فريد معاذ" التي استسمحها في تسميته مؤقتا (مافيش مانع) حتى تسهل الإشارة إليه ..

#١- أسطورة الصورة وصورة الأسطورة Myth & Image

من منظور المنهج الأسطوري في النقد الحديث ، سعى الناقد بين ضفاف القصيدة بحثا عن معالم أسطورية تتناثر هنا أو هناك في كلمات الشاعر ليكوّن الناقد في نهايتها صورة الأسطورة التي يتكأ عليها المبدع لبناء قصيده ، لكننا هنا في لقائنا مع قصائد الشاعرة نجد أنها قد تناولت الأسطورة ابتداء لتقوم بتحويلها إلى صورة منظورة لا محكية أو إلى عدة صور منها في أولى قصائد الديوان "سند ريلا والفقير" ، فهي تضع - بمهارة نضج تجربتها - المتلقي

أمام مفارقة شعرية ذات جمال فني خاص حيث يعرف المتلقي - وبوضوح - معالم أسطورة سند ريبلا ، وأقول أسطورة هنا تجاوزاً (١) بالمعنى العام ، كما يعرف أيضاً عالم الجنيات وتحقيق المعجزات للفقراء والمهمشين ، فتفجؤه الشاعرة بأن هذه الأسطورة ليست محلاً للسرد والحكي و"جواديت ما قبل النوم" ، وإنما أضحت بروازاً ضخماً معلقاً على باب غرفتها لتصبح جزءاً حسياً فيزيقياً تحياه كل يوم وهنا تكمن مفارقتان :

١- أن الأسطورة لدى الشاعرة تحولت من كلام وحكي يحتاج إلى مجرد الاستماع والإنصات إلى مشهد حي بتفاصيله وألوانه وسكناته وحركاته في الصورة المعلقة على باب غرفتها .

٢- والمفارقة الثانية : أن الحكي يحتاج إلى وقت ما من زمن الشاعرة ، لكن الصورة المعلقة على الباب - لاحظ أنه ليس أي باب وإنما هو باب غرفتها - تحولت إلى مشهد آني متكرر دائم ، وكأنها أصبحت جزءاً من ترتيبات حياة الشاعرة ، وحلمها أيضاً ،

تأمل معي عزيزي القارئ كلماتها الأنيقة هنا

(كانت الأسطورةصورة ..
علقتها على باب أودتي ..
كل يوم أسرح فيها
وأعيش معها طول وقتي ...)

وقد تستمر أخيلة المتلقي في عملها لتتجزه - أي المخيلة - باقي حكاية سند ريبلا حين يحل منتصف الليل فتهرع تاركة الأمير عائدة لحياتها البائسة وقد سقطت منها "فردة" الحذاء لتكون للحكاية بقية يعرفها الجميع ، لكن اللامتوقع المدهش تخبئه الشاعرة في ثنايا هذا الختام السعيد - المتوقع - وهذا بعض من وظيفة الشعر ، أن يطوف بك في عالم المتوقع لينتهي بك إلى اللامتوقع والمفاجئ إن سلماً أو إيجاباً (٢) ، لذا تفجؤك - عزيزي

القارئ - تلك الخاتمة " رغم أنها سعيدة "إلا أنها سعادة لموقف مغاير لمسيرة الحكاية المعتادة ، ومغاير أيضا لتوقعاتك الخيرة / الشريرة معا ، فهي تمهد لتغيير الحكاية الشعبية بجرأة وببساطة أيضا لتقول :

(كان لازم افهم من زمان ..

إن أنا ها افضل .. أسيرة

جوه أسطورة بتنكر

حتى سيرتي)

إذن فقرار الشاعرة / الإنسان يجب أن يكون مغايراً ومفارقاً " ترانسندنتاليا" لتصل بك وبنا إلى أسطورة دافئة جديدة ملكها وصنعها هي :

(سند ريلاً خلاص أخيراً يا أمير ...

هتحول الأسطورة .. للواقع ... وتختار الفقير)

هنا تكمن شاعرية إيمان فريد ، أنها - وعياً أو بغيره - تعيد بناء عالمها رغم استمدادها لعناصره ومكوناته من العالم المحيط بها ليضفي بهجة على هذا العالم الذي هو في جزء كبير منه من صنعها هي ، لأنها حولت اتكائها على الأسطورة / الحكاية إلى الصورة المحسوسة للحكاية ، فتعيشها بكل حواسها بدلاً من أن تحياها حاسة واحدة فقط هي حاسة السمع ، فتصبح صورة الأسطورة ، أسطورة للصورة .

#٢- الصورة كمعادل موضوعي للإنسان Subjective

Correlative

ويبدو أن مفردة "الصورة" وتوابعها من إبحار ورؤية و"براويز" وغيرها تقوم بمهمة شديدة التأثير والفعالية في شعر إيمان ، إذ لا تكاد قصيدة تخلو في ديوانها من مفردة "الصورة" هذى أو مشتقاتها وتوابعها ، لتأمل معا ما جاء في قصيدتها "الجميلة والقناص" :

(عمري ما كنت في يوم اتصور ..

اصبح صورة بدون احساس ..

فينوس تحت الضوء بتنور
صُور صور)

لان الصورة التي تعترف بها المبدعة هنا هي الإنسان ، الإنسان
الموجود لحما ودما

وفوق ذلك كله الذي يهور إحساسا ومشاعرَ و فالمعادل الموضوعي
للمفردة " صورة " عندها هو الإنسان ، شريطة ألا تكون الصورة
زائفة ، الإنسان الذي تصدق مشاعره أفعاله ، والإنسان الذي لا
يبحث عن الإطّار الخارجي وعن القشرة اللامعة ، وإنما يفوص
يبحثا عن الشرف والصدق وعن الحب في النهاية ، وهو الصورة
الحقيقية التي تبقى أمامنا سرمدًا أبدا ، لان الإنسان الزائف هو
الذي يغضب الآخرين بسمتهم ووجوههم ، لكن لا سبيل له على
مشاعرهم وقلوبهم :

(صُور ثاني ... وثاني ... وثاني

صور وشي .. صور رمشي

بسمته كبيرة توصف غشي

حسن قوامي استسلامي

صُور ثاني وثاني وثاني

بس أوعاك لو يوم تتصور

انك قادر تتحداني

تدخل قلبي

وبكاميرات الزووم تتجاوز حد مشاعري)

وفي قصيدتها "البراويز" تلعب الصورة دورا أكبر في تحديد ملامح
الأب والأم والبطل والحبيب والذات فكلها صورٌ تحل محل
شخصيات من لحم ودم ، عاشت وتعيش وقد تعيش مع الشاعرة
وتلهمها وتستلهم منها ، وهاك ما صاغته يداها :

(حتى الحب اللي تمنيته

واللي في آخر عمري لقيته

فات الوقت اللي استنيته

شالني في قلبه
وانا خبيته في البرواز)

فهذه شخصية تمتلئ بالحياة تترك بصمة حميمية - رغم كونها
دامية - في قلب الشاعرة وروحها ، إنه الحب الذي جاء متأخراً عن
موعده ، جاء بعد فوات الأوان .
فكان من الضروري وضعه في برواز الذكريات الشجية .

وفي قصيدة " صراع بين قابيلين " تتحول الصورة إلى دال - يؤكد
دوره فرديناند دي سوسير في تحليل اللغة - يفيض حياة وحيوية ،
لكنها حياة تمتلئ بالشر ، فترصدها عين الشاعرة لتجسمها وتكبرها
ثم تفضحها بوضعها في البرواز ، لكنه برواز الوطن :

(ما ينفعش تكون صورتك ..

بتنضح تقوى وعبادة

تنادى الشعب لشهادة

وتتسابق على لقمة ..

وتتنافس على هدمه

وتعلا والوطن راقد

ما بيضوءش)

وامتداداً لتلك الصورة السلبية الممجوجة رغم كونها تمتلئ بالحياة
والحركة - التي تتبدى في الأفعال تنادى وتتسابق وتتنافس وتعلا
- نرى الشاعرة تخاطب ذلك الإنسان / المسئول الذي يهمل قضايا
وطنه ويلتفت فقط لنفسه ، فتضحى مشاعره شديدة الرقابة
والبلادة والتشابه ، لتختفي الفواصل بين مشاعر الغضب والهدوء ،
وبين أحاسيس الرفض والقبول ، وبين مظاهر العزة والخنوع ، ويكون
في النهاية أسير برواز الصورة لا يخرج منها حياً أو فاعلاً ، ففي
قصيدتها كلمتين تقول له :

(لما بات همك وفرحك

لما بات صبرك وغضبك

زى بعض ما يفرقوش

اللي يفرق في الرتوش
مرة ظاهرة ومرة باهته
مرة فاقعة ومرة مايعت
جوه بروازك وصورتك ..
ليسه سجين ؟

ومن الناحية البنيوية يشير التحليل الأسلوبي إلى أن تكرار وصف الأحوال التي تمر بها مشاعر تلك الشخصية، لا تعدو كونها مجرد تغييرات في "رتوش" الصورة، إذ تظل صورة الإنسان المقصود هنا راسخة في خاتمة الشر والأنانية المؤلمة لوجود الآخر، وهذا الولوج لمسار هموم الوخن يشير إلى ثورة الشاعرة ضد كل من تبلدت أحاسيسهم ومشاعرهم عندما دارت المذابح على أرض الوخن "مذبحة غزة" أمام أعين ومسامع إخوانهم العرب ومما يؤكد أن الصورة بمدلولاتها ودلالاتها ودوالها لها وجود حي عند الشاعرة، استمرار استخدامها للمفردة "صورة" في الدفاع عن عقيدتها في قوة وثبات، حيث تقول في قصيدة "اعتذار"

(يا محمد ...يا أحب الناس لربك
الصور ماكانتشي صورتك
دي صورتنا

اللي رسموها ماكانوا يعرفوك
بس كانوا يعرفونا
صـورونا
جسدونا في رمزك انت

.....

.....

الصور كانت لنا
صفعه جات على وشنا ..

إنها تستخدم الصورة - رغم أنها بدأت صورة مرشومة مع الأزمة -
لتقول أن ضعف الوطن وخنوع ناسه وامتلاء صورته بالوهن، أغرى
الآخر / العدو وحضه على إهانة رمز هذا الوطن وعنوان كرامته

، فاللوم كل اللوم على تلك الصور الباهتة التي لا حيلة لها ولا قوة ..
ودور الشعر التحريضي دور هام - حقيقة - في تحريك سواكن
النفوس ، وتأجيج خوامد الهمم وهذا ما لا تنساه الشاعرة في قصيدها

##- الفة غير مألوفة

لغة الشعر تجعل من المألوف والمعتاد غريباً مفارقاً ولا معتاداً، شريطة
أن يستخدم المبدع مهارته وخبراته وذائقته المرفهة في صياغة المألوف
بصورة غير مألوفة، فالمعتاد والمألوف والشائع سمة للحياة الرتيبة
اليومية للإنسان مقابل اللامعتاد وغير المألوف والفريد سمة للحياة
الشعرية والخيال المفارق ، والشاعرة هنا تستخدم " تيمات " شديدة
الألفة بصورة عميقة الضراوة والمغايرة ففي قصيدتها " اعترافات
جاسوس " تستخدم " التيمة " الشعبية الشائعة (حط " عيني في
عينك " كده) حينما نتحدث مع الآخر حول موضوع لا يمكنه -
اقصد الآخر - تكذيب حدوثه ، فهذا هي بلسان الجاسوس تحاور
الوخن / الحبيب حول أسباب خيانتة :

(هسألكعيني في عينك)

مرة واحدة ضمتيني ؟

حسيتيني ؟

اديتيني حقي منك ؟

كنت أمي

بس عمرى ما كنت ابنك

عمرى ماتدفيت في حضنك ()

وبالطبع قد تكون هذه مبررات للخلاف والاختلاف ولا يمكن أن تبرر
الخيانة ، لكنها على المستوى الإنساني والشعري تبرر انفجار الكون
ككله ، هذا كله على مستوى الشعر - لا الواقع - بهدف حض الوخن
/الحبيب على منح الحب وتوفير أسباب الأمان والتواصل بين المحب
/الفرد والمحبوب/الوطن ، كما أن الشاعرة تستخدم مفردات مثل
أموت - أعيش وغيرها ، وهي شديدة الألفة والتداول فيما بيننا ،

بصورة مفارقة تعتمد التقابل الحاد بين المفردتين لإبراز المعنى الذي
تبتغيه دون الوقوع في شرك المباشرة باستخدام أسلوب الاستثناء في
قصيدتها " كلمة ثانية " :

(عايزة اموت لو هاعيش
.....من غير عينيك)

وبالها من صياغة شعرية دالة في إيجاز ، إنها ترفض الحياة تماماً لو
عرضت عليها الحياة دون وجود حبيبها معها ، مستخدمة المجاز
البلاغي - علاوة على الاستثناء - الجميل " من غير عينيك " للدلالة
على حتمية وجود حبيبها معها في حياة واحدة.
والواقع أن الديوان يأخذني إلي البعيد ، لكن الورق له نهاية نتوقف
عندها لذا نتوقف قليلاً هنا :

#- هنات لا تطفئ النور :

تقع الشاعرة في بعض هنات بسيطة - دون أن نتعرض

للإيقاع - لآتمس شاعريتها ومنها :

أ- استخدام صور ومجازات مباشرة ومستهلكة تقدم نفسها مجاناً
لفكر المتلقي مثل ما جاء في قصيدتها " كلمة ثانية " حيث تقول
للحبيب :

(مهما كان

انت نجمي .. نجم عالي

في السما ... نوره يلا لي

عمري من غيرك ضلام ..) ومثل هذا كثير لا يغيب عن فطنة
الشاعرة .

ب- استخدام صياغات لفظية تثير إحياءات وخلفيات تراثية ولغوية

CONNOTATIONS تتناقض مع / وتؤثر سلباً في مرامي

الشاعرة فمن قصيدتها " سندريلا والفقير "

(كنت بالنسبة له لحظة

صوتي غنوة .. ودوري فقرة

كنت بالنسبة له .. راحة

استراحة

وسط اعباءه الكثيرة (١)

وأتساءل فنيا وتراثيا أيضا ، ما الضير هنا أن تكون الحبيبة / المحبوبة
استراحة وجنة للمحب المكدود المتعب أليست هذه صورة التراث
العربي - بل والديني - للزوجة التي توعد بالجنة إن فعلت وكانت ؟
قد يمكن ضبط الصورة الشعرية لتتوافق مع مرمى الشاعرة إذا قلنا -
ربما -

.....استراحة

وسط " نزواته " الكثيرة ..

لكني لا أغامر - ولا أجرو - أن اقترح ذلك ، فانا فقط أريد إيضاح
تأثير الألفاظ والكلمات إذا لم نوفق في اختيارها على الجو العام لببيت
القصيد.

وثاني الدواوين يأتي ديوان " صاحبة العصمة " للشاعرة عادة سبته،
حيث نجد القلب عندها يشغلها جسها الشعري الأكبر ، فأكثر
قصائدها يتناول القلب معادلا موضوعيا للوجود الإنساني ، بل
ولوجود الوطن ذاته ، وقصائد ديوانها تتراوح كثيرا ويخضع بين
الطول والقصر لكنها لا تجنح للتطويل المبالغ فيه كما يفعل بعض
الشعراء الجدد ، لكن الملاحظ بوجه عام غلبة الدور الإصلاحي
والاجتماعي على خطاب قصيدها بمعنى أنها تتخذ من منهج الفن
للمجتمع منحى سيديا ، فيفوتها بعض من جماليات الفن للفن تزين
به فرائد شعرها ، وبالطبع لا يعد هذا مثلية تؤخذ على المبدع ولا على
مستوى التذوق النقدي ، لكن الشعر الذي يحمل رسالة اجتماعية أو
إصلاحية قد يهوي بالشاعر لحظية انفلات تجربته نحو المباشرة
والسطحية ، لذا فجراحة الشاعرة - غير المتعمدة - على اتخاذ هذا
السبيل الشعري قد يفجؤنا بالكثير من المباشرة والخطابية ، لكن ما
يغفر لها أن تلك المباشرة أحيانا ما تأتي سلسة الانسياب ، ودودة
الخطاب ، كما جاء في قصيدتها " مسالك في العقول "

(يحلم اليأس ويعشم

انه يسمع صوت ضميرك

انه بيشارك مصيرك
إن خيرك مش لغيرك
واللي ما يعلمش يعلم
إن تبعك مش ها ينضب
إن شمسك مش ها تغرب)
وكذلك في قصيدتها (صاحبة العصمة) حين تقول :
(على عرش البلاد اسمك
بيتربع ..

ونسمة بحرك الصلي بتتوزع
على قلوب البشر بلسم
ونخل الشط متعلي
وبيفرع
على مد البصر ضله
وضليله على الفيروز
وع الرملت
وتسبيله في عين كحله ...)

وهذه وغيرها صور وأخيلة بسيطة ومباشرة وسبق إليها كثير من الشعراء ، لكن بالطبع هناك مناح آخر تبدو فيها براعة الشاعرة في السبك والصياغة ، وقدرتها على التأليف بين المتناقض ، وصورها المفارقة والمندehشة أمام عناصر الوجود حولها ، ليصبح القصيد مؤثلا للنفوس الحائرة ، وسلوانا لآلامها ، ودافعا محفزا لصمودها في الحياة ، لأن القصيد يظل " الحكمة الأولى والبداهة ، والرنين الوجداني القوي ، وبكارة الكلمة " الشعر " (٣) فالشعر إعادة خلق للوجود عبر مخيلة الشاعر ، وكلما ارتحلت مخيلته في آفاق الحلم والرؤيا ، كلما صنع لنا عالما جديدا مبهجا يمتلئ بالألم والأمل معا ، من هنا سنتلمس بعضا من تلك الآفاق عند شاعرتنا .

١- فيزيقية الحلم ولغة الشعر

يقول النقاد عن الشاعر الذي تفتحكم كلماته
عالم الألوان والطبيعة حوله ، انه يرسم المشهد بالكلمات ، وتلك
خطوة إبداعية تمتلك التأثير في الحس اللوني / الصوري لدى

المتلقي ، إلا أن معظم تلك المشاهد الإبداعية لو تم تحليلها جمالياً بدقّة ، لوجدنا أنها تمتلئ - بجانب الرسم باللون والصورة - بأفعال تملأ المشهد بحركات وتدفقات حيّة وأصوات صاخبة أو هامسة ، فيشهد المتلقي لوحة كاملة نابضة بالحياة ، وليس مجرد لوحة فنية جميلة مهما عَظُمَ مبدعها تظل لوحة لا تهين الحياة ، ولا تمنحنا واقعا موازيا لواقعنا ، لذا أرى أن إطلاق مصطلح الرسم بالكلمات على تلك الأخيصة الشعرية الممتلئة بالحياة ، افتتات على قدرات الشاعر وإبداعه ، والأقرب للدقّة أن نطلق على تلك المشاهد في القصيد مصطلح "فيزيقا الخيال" ، تأمل معي عزيزي القارئ المشهد التالي من قصيدة غادة التي أسمتها " حلم الوردة " حينما تملك الوردة الحيرة ما بين النوايا الطيبة و النوايا السيئة وما بين :

(فعل الشيطان والعفرتة

غاوية الغصون متفتته

حابة الخريف بعده الشتا

وبين اللي طبطب بالنظر

ثم اعتذر

جفف دموعها بالمطر)

هذه الصورة (جفف دموعها بالمطر ..) تعجز نصوص كثيرة في لغتنا عن التعبير عنها بمثل ذلك الإيجاز ومثل تلك الصياغة ، وكلما أمعنا في التحليل الأسلوبى للصورة كلما تلمست أيدينا ملامح الإدهاش الشعري الذي تطلقه الشاعرة هنا في وجوهنا ، حيث يأتي تجفيف الدمع كناية عن الحذب والعناية والحنان ، لكن المفارقة الجمالية التي توقظ المتلقي من عالم ما لوفاته اللغوية هي أن تلك اليد الحانية التي تقوم بتجفيف دموع الوردة ، لا تؤدي هذا الفعل الحادب الحائي باستخدام أداة من أدوات التجفيف المشاعة في اللغة ، بل تراها تجفف دموع الوردة " بالمطر " ، تجفف الماء بماء ، تمسح ماء الحزن والألم بماء اليناعة والحياة ، هذا شعر - بجانب أنه يبني عالمه الخاص - يستخدم أيضاً لغة الخاصة التي

تقبض على شعرة رقيقة ما بين اللغة التي نتعامل بها وبين لغة
الخيال والحلم ، وللتقي أيضا مع فيزيقية الخيال لدى الشاعرة في
المقطع التالي من قصيدتها " صاحبة العصمة "
(ودقة قلب بنوته

وحدوته

عن الماضي

على لسان الوتر تنطق

نغم حالم ومتغمس بطعم الراعي والمرعى

وقاع الدار في يوم جمعة

وضحكة

بتفلق الدمعة

وبتتبت في شريان الأمانى ... دم)

مجازات تترى تستعرض أمامنا شريطا " سينمائيا " حيويا دافقا يبدأ
بدقة قلب " البنوته " التي تتضافر مع حدودها لتؤلف و " تلعب " نغما
موسيقيا يجمع بين الحلم والواقع " المتغمس بطعم الراعي والمرعى "
محلقا بك - أي الشريط - لتسمع سماعا يكاد يكون فيزيقيا صوت
دقة قلب الفتاة منسجما مع ضحكتها التي تشطر دمعة " الحزن "
شطرين في صوت مدو يجعل الدم يزدهر نابتا في شرايين الأمانى ،
هنا تنسجم الكنايات والاستعارات وبلاغات الحذف والتقديم والتأخير
، وتتأزر جميعها لتنقلك إلى عالم طبيعي فيزيقي ، لكنه عالم يسبح
في بحر من الخيال . وهاكم صورة أخرى أترك لمخيلتكم تحليلها
على مستوى فيزيقا الخيال ، حيث تقول الشاعرة في مفتتح ديوانها .

(افتحي قلبك وبوحي .

سرسبي همك في روعي

ابكي بدموعك ودمي

ابني غيتة فوق سطوحي)

٢- الاتكاء على التراث

لم تستطع الشاعرة - وهكذا الشاعر يكون - الفكاك من
أسر مخزونها التراثي ، والتراث زخم هائل من خبرات وثقافة وحكايا

الأجداد ، فراحت تُعَبُّ من معينه عباً ، ففي قصيدتها "عشق جارفا"
تقول:

(منين ما يروح

على شطوطك عروس البحر

بتغزلك خيوط الفجر

وتدفعلك يا غالية المهر

وتكشف سرها وتبوح ..)

تتكئ الشاعرة على حكاية / أسطورة عروس البحر التي تنتشر في
البيئات البحرية في كل العالم - والعريش أقدمها - وهي موازية
لحكاية جنية النهر في البيئات الريفية الزراعية ، إلا أن شاعرتنا
تستخدم الأسطورة بوجه مغاير لحكايتها في التراث وهنا مكن
الشعر ، فعروس البحر تعشق الإنسي وتمنحه الكثير من درر البحر
وفرائده ، وقد تعشقه فتأخذه ليعيش معها في عالم البحر الأسطوري
، لكن عروس بحر "عادة" مهمومة بالوطن - وهي بذلك تمثل
الشاعرة نفسها - وتكدح لبناء مستقبله ، وأكثر من ذلك أنها تقوم
بسداد متطلبات دخول الوطن ميدان الحياة " بتدفعلك يا غالية المهر
" ، وعند نهاية استرفادها للحكاية تبشرنا الشاعرة أن عروس البحر
سوف تكشف أسرار علاقتها بالوطن ، وتبوح لنا به ، ورغم أن هذه
"القفلة" في استدعاء عروس البحر لا تفيد شيئاً محدداً ، إلا أنها
تطلق العنان لخيال المتلقي وذائقته للبحث عن تلك الأسرار العميقة
التي قد تبوح بها .

وتأتي الصورة التالية في قصيدتها " فوق جبيني " لتؤكد عمق

اتكائها على التراث خاصة الموروث الديني حين تنشد:

(فوق جبيني يا بلدنا

عرشك الطيني المزهر

من حنيني يا بلدنا

لو يميني تبرأ صفر

أرمي فوق خدك يميني

واروى منك

جوف جنيني
اللي بيجلي المراضع)

إن الشاعرة بعدما نثرت على خد بلديتها/ الو. ن كل غال لديها ،
تؤكد أن جنينها / حلمها القادم يرفض كل مرضعات العالم إلا
مرضعة واحدة هي الوطن ، وهي لن تروى جنينها إلا من ثدي
هذه البلدة / الو. ن لأنه يأبى غيره ، وهذه إشارة رقيقة ورائعة
إلى قصة ميلاد النبي موسى (عليه السلام) على أرض مصر
وكيف رد الله الوليد لأمه كي تقربه عينا ، إذن تصل الشاعرة
إلى تجسيد رؤاها عبر تداعيات تلك الحكاية ذات الجذور الدينية
والعقدية حتى تربط في شاعرية ماهرة بين حلمها الآتي وبين
خير الوطن .

٢- عود على بدء

لا يسلم الأمر من هنات هنا وهفوات هناك ، إذ تستخدم
الشاعرة بعض ألفاظ أو كلمات تؤدي إحياءاتها إلى إضفاء ظلال
وجدانية أو معنوية تناقض هدفها بناء القصيد ومثال لذلك :
(مش باصدق إن أب يسيب عياله للضياع ..

للي يؤمر واللي ينهي
واللي يزرع في المشاع
طيبه دايبه ومتداريه

جوه قلبه من كسوفه ..) من قصيدتها " مظالم في البيوت "
فالطيبة " الدايبة والمتدارية " ليست أبدا امتدادات للغفلة والحمق
والغباء والتفريط الخ .. أن لتلك الألفاظ دلالات آخر.
أما في قصيدتها " رغبة للتحدي " فتقول :

(العيون دفت وشرع لحظها خوف م الوداع
سعرها حبل التواصل والتمادي والضياع)

فالعيون دورها التوجيه والإرشاد والدفع قدما ، ولحظ العيون يخشى
حلول موعد الفراق والوداع ، أما شعرها فهو واسطة التواصل يصعب
قبول الإحياءات المتناقضة التي يثيرها كون الشعر سبيلا للتمادي
والضياع ..

وكذلك في قولها من قصيدتها ليه ... ليه ؟:

(الساعات يتدوس وتتقل

والآهات بتزيد وتتدبل)

فزيادة الآهات تشير مشاعر تتناقض مع " ذبولها " حتى في المعنى العامي " تدبل " ، هذا بالإضافة إلى تناثر بعض من الصور المباشرة التي سبق أن ألمحنا إليها .

ثالثا : حول ديوان " كلام من نفسي " للزجال الشاعر / عوض محمد عبد الستار

لماذا أخبرت حديثي حول هذا الديوان لنهاية الدراسة ، السبب هو خصوصية نوع الكتابة ، فنحن أمام عالم الزجل الذي هو جذور الكتابة بالعامية ، وللزجل تاريخ وتراث مغرق في الذاكرة المصرية ، وموغل في سجل نضالها ، فصنحات الزجل لا تبدأ بابن عروس ولا تمر فقط على ركب الزجالين العظام أمثال عبد الله التديم وبيرم التونسي وأبي بئينه وأبي هندية لتصل إلى تاريخنا الحديث ، وإنما تشمل الكثير من النصوص الزجلية التي يحفظها الرواة الشعبيون دون أن نعرف أسماء مبدعيها ، لذا ونحن بصدد دراسة لأزجال وأشعار الأديب عوض عبد الستار ، لابد من القفز على تلك النقطة التاريخية والدخول مباشرة إلى رحاب ديوانه .

السخرية والتهكم من أدوات النقد & sarcasm

Irony

الزجال هو سقراط الجماعة ، يلهب بسوط سخريته أشكال الفساد في المجتمع ، والظواهر الرديئة في سلوك الناس ، وهاهو عوض عبد الستار يمتد سوطه أول ما يمتد ، يمتد إلى عالمه الخاص ، إلى عالم الفن ، ففي مقطوعته " الفن حاله انقلب " يقول :
(الفن حاله انقلب ...

دخله زعيط ومعيط

وتاهوا أهل الطرب

واقلموا جنب الحيط

والباقي عايزين لهم

ابرة وفتله وخيط

ما نسبش فيهم حنك

يفقع مرارتنا

ويريحونا بقه م الرزع والتخبيط.)

والنص ليس بحاجة إلى إيضاح ثورة الأديب على حال الفن الآن من هبوط وتدن ، لكن جماليات استخدام المفردات الساخرة تتبدى في مفردتي " زعيط ومعيط " بدلا من " فلان وعلان " إذ أن كل منها تحمل معنى التجهيل والتنكير ، لكن مفردتي زعيط ومعيط تحملان بجانب التجهيل والتنكير معنى كبيرا من السخرية والاستهزاء و تجعل المتلقي يضحك ضحكا استنكاريا رافضا وغير راض عن هذه النكرات العجيبة التي أفسدت حياة الفن ومعها حياة الناس . ويذكرنا هذا بقول بيرم العظیم " يا هل المغنى .. دماغنا وجعنا .. دقيقة سكوت لله " ، ثم لا يترك شاعرنا عوض عالم السياسة وهي أهم ميادين السخرية أمام الزجائين ، ويقول في قصيدته " مرحبا يا عم بوش " :

(مرحبا يا عم بوش

لو ما ضحكت وشوش

أوعى تتأثر وتزعل ..

دا العرب ما بيزعلوش...

تخلوا معي أولئك الناس " اللي ما بيزعلوش " ، إنها إشارة بارعة لمدى البرود والتبلد الذي أصاب أولئك القوم ، الذين لا يرمش لهم جفن ولا تسمع لهم عين أمام هذا الكم المدمي من القتلى ، وهذا الكم الهائل من الخراب الذي تدور وقائعه داخل عالمهم ، خاصة في غزة والعراق ، ويتجه الشاعر بسخريته المرة نحو ظاهرة استخدام الفتيات لوسائل تغيير معالم وجوههم وأجسادهم بالمواد الكيماوية والعمليات الجراحية - مثل الميك أب والشفط والزرع والكي الخ - فيقول على لسان من تزوج واحدة منهن :

(وف بيته شاف اللي عمره ما يحلم بيه

لما ظهر وشها من غير زواق يخفيه

كل الدهان يختفي لو حد لخبط فيه

الشعر عيرة لون العيون عدسات) الخ

وهذا التهكم التحذيري الذي يدعو الشباب إلى تجنب خداع
الجمال الصناعي والحسن الزائف يذكرني بمقطوعة زجلية
كانت تُتشد في الثلاثينات من القرن العشرين تقول في نفس
الموضوع (التواليت التواليت التواليت

خلاني وقعت وبيت
خد بالك أوعى التواليت
إلى قوله ...

وف أول يوم الصباحية قلت دي حورية من الجنه
وتاني يوم الصباحية لقيت الجمال باش في الميه .
قلت يا عفريت اطلع م البيت
ياوشها مالك اصفريت
اتاري الجمال دا بويه بزيت ..
والسر كله ،....

في التواليت .. التواليت الخ
واظنها للرجال الشهير وقتها أبو هندية .

الكوميديا ملهاة لها دور مع الرجل
ولا يتوقف الأمر على السخرية ، وإنما وجد المقابل لها وهو
الفكاهة. التي تقل فيها نسبة السخرية وكم المرارة من أفاعيل
المجتمع ، وإنما تركز أساسا على المواقف الكوميديّة الفكاهية التي
لا تخلو من بعض دروس اجتماعية أحيانا ، فيقول شاعرنا في
قصيدته "
احنا بتوع الغرام

(الواد دا في عمر ابني بيلمني الكلام ...
قال بعد الشعر لا بيض لسه ناقص علام ..
مع اني كنت واخد دبلومة في الغرام
في زمانهم المنيل واياهم الهباب
مخلعت برضو جاهل ولسه برضو خام ..)

هذه هي فكاهة متولوجات شكوكو واسماعيل ياسين وثريا حلمي وغيرهم . إنها البسمة البسيطة والضحكة الرائقة أمام مواقف اجتماعية تعتمد على المفارقة التي لا تحوى إهانة أو شماتة ، بقدر ما تحتوى فكاهات عصرها ، لان تلك الأزجال كانت تصدر عن أصحابها ببراءة ودون تعقيد، وهو ما نلمسه هنا في فكاهة الراجز عوض عبد الستار حيث يواصل مواقفه الطريفة في قصيدته "توبة" :

(أنا بعد ما قولت توبة
ورميت في الحب خوبة
ساعة ما البت زوبة
هلت وسط الميدان
نشتني وهي ماشية
ولقيت الدنيا فوشية
لولا ان فيها خشية
واخلع ياناس جنان
لاخدها من ايديها
وادور فين ابوها
واروح اكتب عليها
لو حنروح اللومان)

إنها فكاهة ابن البلد الذي تزهو الدنيا في عينيه عند رؤية الجمال البلدي ، وبدلاً من أن تصبح الدنيا بمبي ، كما يقول عمنا صلاح جاهين ، تصبح الدنيا فوشيا عند أخينا عوض . ولكن وآه من لکن هذي ، يستخدم الشاعر عوض عبد الستار بعضاً من أشعاره للسخرية من أمور تم حسم موقف المجتمع منها من زمن بعيد ، مثل سخريته ممن يبحث عن زوجة غير عاملة / غير موظفة لان التي تعمل تجلب معها ولبيتها مشاكل كثيرة يقول عنها في قصيدته :

(وانت عايزها مريشة
والوش مفروود بالنشا
وهي تحت مكرمشة

بس المهم موظفة

يلزمها فستان للخروج وطقم كحل وطقم روج .. الخ
وبالطبع فالمتلقي لمثل هذه الأبيات لن يتفاعل معها أو يصدقها ،
فالزواج من موظفة / عاملة هو أمر طبيعي وشائع ، والشباب الآن
يبحثون عمن يتعاون معهم في تأسيس وتأثيث البيت الجديد
ومعظم مشكلات المرأة العاملة أوجد لها المجتمع حلولاً كثيرة
منها الحضانات وسيارات العمل الجماعية وغيرها . أو حينما
يسخر ممن أفسدوا الفن ، نجده يضم لمن يسخر منهم فئات لها
قدرها من التقدير في المجتمع ، وقد يخرج منها يوماً ما مطرب
جميل أو فنان قدير ، وذلك حين يقول في قصيدته " الفن حالة
اتقلب " :

ودا اللي أبوه مكوجي ..

ودا أمه دلالة

دخلوا في سلك الطرب من سكة بطالة ..

إذ أن هبوط الفن لا يعود إلى دخول " اللي أبوه مكوجي واللي أمه
دلالة " إلى هذا الميدان الجميل ، وهذا بالطبع تسطيح لمشكلة
عويصة تؤثر في مستقبل الوطن ..

تعليقات عامة :

هناك قضية شائكة تظل عالقة ويحاول النقاد الوصول لبعض
حلول لها وهي الكتابة بمنطوق اللفظ العامي ومنها ،
ال - اللي ، وري - ورا ، ذا ضار - ذا دار ، البلدي - البلد دي .. الخ
وآمل أن نكون قد استمتعنا معا ..

ثبت بالهوامش:

- ١- انظر التعريفات المختلفة للأسطورة . (الأسطورة والإطار) كارل
بوير - عالم المعرفة - ٢٠٠٧
- ٢- راجع أيضاً . (تحليل النص الشعري) - دار المعارف ١٩٩٥ - ص ١٧٩
- ٣- يشرحها بالتفصيل . (النقد العربي نحو نظرية ثانية - مصطفى
ناصر - دكتور - عالم المعرفة العدد ٢٥٥ - ص ١١

بوح النخيل .. وفيزيقا البوح

١-# بادئ ذو بدء :

ليس من حقي - مكانا وزمانا - أن أمنحكم قراءتي
لنصوص الشاعر نزار البيومى هاهنا موقنا أنها القراءة الصحيحة أو
البليغة الوحيدة للنص ، وإلا مات النص على يدي وتقدمت إلى
شاعري " واهبا له خالص العزاء فيما أبدع ، فالشعر بيان الإنسان إلى
كل من وما حوله ، وإن للبيان لسحرا ، والسحر هنا هو ثعابين
وحيات المجاز البلاغي اللغوي ، التي يخيل للناس أنها في عقولهم
مخلوقات تسعى ، كل بقدر ما يسعه خياله ، وكل بقدر ما تسمح له
ثقافته أن يخلق مع الشعر والشاعر إلى آفاق الحلم والمخيلة ، وانظر
معى قول عبد القاهر الجرجاني في البيان هذا " الذي لولاه لم تر
لسانا يحوك الوشي ويصوغ الحلبي ، ويلفظ الدر ، وينفض السحر ،
ويقري الشهد ، ويريك بدائع الزهر ، ويجنيك الحلويات من الثمر
(١) وقراءة الناقد للنص - شعورا وعقلا - عملية إعادة إنتاج
للمعرفة التي لا تكتفي - ولا يجب أن تكتفي - بالتفسير وإنما ترى
مهمتها الايجابية والفاعلة في أن تدفع بالناقد دفعا إلى عملية أرقى
هي التأويل والتنوير وصولا لتحليل جماليات النص ، من هنا لا يمكن
لناقد أن يدعي أنه هو الأوحى في تأويله ولا تنويره ، لانهما مسألتان
نسبيتان وذلك يؤدي - غالبا - لشراء رؤية النص الأدبي ، ولا أظن
هناك شروخا توقف متلقي النص عن تعدد الرؤى ، وتتنوع الذائقات
سوى شرط واحد ، هو ألا ينقلب جو النص من نقيض عاشه المبدع
إلى نقيض يراه المتلقي ، وإنما تتجانس وتتآلف تلك الأجواء والمشاعر
في كثرة خصبة ، وتعدد ثري كأنقسام هذا الكون حولنا وتناثره
رغم وحدته العامة التي تنتظم تلك الكثرة وتوحد ذلك التعدد . لذا
فالذات القارئ - الناقد منها خاصة - لا تقل أهمية عن الذات
المبدعة ولا عن موضوع الإبداع ذاته - والموضوع هنا بالمعنى الفني

للمصطلح - فيضحى النص منفتحاً ومفتوحاً أمام مستويات عديدة من الذوق والتلقي ، حتى أنك لا تجد " قراءة بريئة أبدا ، أو حتى قراءة تبدأ منم الصفح (٢) حيث تتكامل معارف الناقد وتترافد لديه ثقافة وتاريخ جماعته القومية لتشكّل كلها معا أداة التفاعل والتعامل مع النص الإبداعي .

٢-# وما زال النخيل ييوح (بوح هو ام كشف للستر) :
من مفتتح ديوان الشاعر نزار الببومي وحتى خاتمة شذوه ، نرى البوح الشعري لديه وقد هب ماردة عملاقا يحطم طبيعة البوح الهامسة المتسربة ويطلق عنانه جهرا وصدحا ، فليس لدى الشاعر ما يخفيه أو يخجل من كشفه أمام المتلقي حيث موعده الغرامي مع قصيدة ، ولأن القصيدة هي كلمته النابعة من أعماق نفسه ، لا تجد حجابا مسددا يحول بين الشاعر وبين لقاء من يحب ، إنها القصيدة التي حين يكتبها تكون قد كتبتة خلودا وبقاء .
(أتيتُ

فكان موعدا ... هنا

لاشيء يحجبني ..

وانت .. قصيدة في الروح اكتبها ...

فتكتبني) (٣)

التحليل الأسلوبي هنا يضع أيدينا علي المفارقة البيانية التالية :

قصيدة في الروح .. اكتبها

← فتخلد ذكرى

لكن هذه المباشرة التي تمجها الذائقة الشاعرة لكونها من أساليب البيان المألوف يتجنبها وعي / أو لاوعي الشاعر ، فيمد يراعه ليستخرج كنز البلاغة باستخدام مجاز جمالي عميق الدلالة والتأثير فيكتبها:

قصيدة في الروح .. اكتبها

← فتكتبني .

تأمل معي فعل الكتابة هنا ، انه فعل ما قبل وما بعد الخلود وانه أساس قول الخالق لمن خلق " اقرا " ، ويستلزم الأمر " اقرا " أن نقرأ ما

هو مكتوب ، ورغم أن القول يسبق الكتابة ، إلا أن الكتابة يجب أن تسبق فعلا قوليا على مستوى تال هو فعل القراءة . فكم هي الدلالات الثرية والصاخبة الماحية بالحياة التي يمتاحها المتلقي من الفعلين :

اكتبها ← فتكتبني

ثم تمور القصيدة بتدفق بديع من التراتب والحتمية التي لا توجد إلا في يقين الشاعر واعتقاده منافيا كل قواعد العلم ذاته حيث لا وجود للحتم - رغم أن العلم ميدانه والشعر ميدانه الترجيح - وإنما وجود للترجيح فقط ، حين يأتي فعل (اكتبها) متبوعا مباشرة بفاء السببية لتصل بمهجة المتلقي إلى مستوى شرطي للوجود وللخلود معا ، وفي هذا كله جهر لا بوح جهر عالي الصوت يكاد الكون يسمعه مدويا ، بل أن الشاعر يمتد في جهره "بوحا" ، إن دق التعبير حتى ليقول :

(كنتُ هناك .. ونهارٌ يكشف ستره
أجلس تحت الشجرة

.....

المح فكرة

وتمر أمامي . غلته . " (٤)

فالنهار المنكشف - الفاضح أصلا - ليس نهارنا نحن ، إنه نهار الشاعر الذي يحمل أسراراً مختلفة عما نعرف ، إنه نهار يكشف كل ماستر وما خفي وما دق من سريرة الشاعر ، فهو نهار خاص جدا ، كاشفاً جدا ، واضح جدا ، تبهر أعيننا أنواره الفاضحة فلا ستر يبقى ، ولا سر يدوم .

٢-#فيزيقا البوح :

يقول النقاد أن المبدع البارع يرسم بقلمه وكلمته الألوان والأشياء والطبيعة ، لكن ذلك في رؤاي ليس وصفا دقيقا لقدرات المبدع على رسم ما يراه بخياله ، ويعمل بكلماته المبدعة على تحقيقه في القصيدة ، وإنما أقول إن الشاعر الذي يصل لهذا المستوى في رسم الكون حوله لا يمكن أن نسميه - نقدياً - رسماً ، إذ تظل براعة الرسم

في حدود النقل والتقليد الفني وإنما يمكن أن نصطلح عليها - لكونها
من مستوى مفارق لعالم الطبيعة - فيزيقا الخيال لدى الشاعر ،
تأمل معي ما يمكنك رؤيته والإحساس به في الصورة التالية التي
يبدعها - لا أقول يرسمها- نزار أمامك هنا :
(نزلت تحت الماء البارد

خرجت

والروب الأزرق يسبق يدها
ملتفا حول الجسد الصاعق
لم يك ثمة ضوء بالغرفة غير شعاع
يتسرب من بين ركام أسود
ينثال على حمرة ذاك الورد يعانقه
استلقت فوق سرير الغرفة
ترسم دائرة بالورد (٥)

إنها خبيعة فيزيقية متشiente في لوحة الكون المتجسد ، محال أن
تنجح في تصويرها بمثل هذه الدقة ريشة رسام
إلا في النادر النذر ، فالإحساس ببرودة الماء وأنثي الشاعر تقعي تحته
، ورؤية الروب - رغم عجمة اللفظ- وهو

يسبق يدها لترتديه فيرتديها ، يلتف وحده حول جسدها ، الذي هو
ليس أي جسد حتى لو كان جميلا ، إنما هو صاعق لمن يشاهده ،
وأنت تتلقى تلك الصاعقة الجمالية الملونة الباهرة ، تجدها رغم ذلك
الزخم الثرى تتسرب إليك عبر ركام أسود وسط ذبالت ضوء باهتة
لكنها تفوح - أقصد تفوح فعلا- بحمرة الورد الذي يعانق جسدها
وهي تستلقي في لوحة مشهدية - يرقى إليها فن السينما وحده -
فوق سريرها تحيط جمالها بدائرة من الورود العبقرة

، هل ترى معي فيزيقية المشهد ، وما يثيره الشاعر هنا أثره من قبل
الداعية الكبير أبو حامد الغزالي وبعده بنصف قرن تقريبا الفيلسوف
الفرنسي رينيه ديكارت (٦) حينما قال : أن الأحلام حينما تتراءى لنا
نحس لحظتها أنها الحقيقة والواقع . بل أن الشاعر تمكن بإبداعه

الفريد من أن يجعل المتلقي يعيش مشهداً حميمياً دافئاً يتقاصيله
المرهفة، وبدأ نجاهه واضحاً في أنه لم ينقل لنا مشهداً يمتليء
بالإباحية الممجوجة المثيرة للغرائز، بل هو مشهد لصيق بوجود
الإنسان كإنسان فيها هي أنثى الشاعر..

(تلصق أوراق الشاعر

واحدة بالنهد الأيمن

وواحدة بالنهد الأيسر

والثالثة بـ..

بدأت تتمايل

رقصت

صار الورد حريقاً

اشتد الرقص

انكشف الروب على هوس الرقص

بخاحت

فاحت

باحت ..) (٦)

فياله من طقس كهنوتي تتم انتشاءاته في معبد الأنثى على يد
الشعر الذي يتلو صلواته في محراب الإنسان .

٤-# للشعر لغة صوفية

وحالما يصل الشاعر إلى أرقى حالات وجدّه مع ما ينشأ
من معينه الرحب، لا يلبث أن تغرقه لغة ورموز تستقي منهلها من
وردٍ إلهي مفارق، إنها اللغة ذات الروح الصوفية السامية، لها رموزها
ودلالاتها وأنساقها التي تفجر ما وراء اللغة metalanguage،
فكما أن للخمر واللكأس وللحجب.. الخ دلالاتها وإيحاءاتها في عالم
الحب الإلهي، كذا نجد للماء والأحراش والخاسف والمخسوف
والخبز والنار.. الخ دلالاتها في عالم الوجد الشعري، هاكم نزار في
حالة من التوله الشعري الإنساني والإحساس بالوجود كوجود
يقول:

(ها أنا ذا ..

فاكتويتُ
خرجتُ
فاذا الليلُ خبزُ
فاختفيتُ (٧)

هاهو الشاعر / الإنسان المولهُ حياً في الوجود والكون يقفُ فرداً وحيداً
وواحداً وسط صفوف البشر مرتعياً ومشتهياً ومكتوباً بنار الخبز /
الحياة "وانك كادحٌ كدحاً إلى ربك ، فملاقية" ، حتى أنه - وبعد
مراحل التطهر والألم التي يمر بها الشاعر / الإنسان - تأتي نهايته
التراجيدية اختفاء وزوالاً ، هذه لغة صوفية ولكن مجالها ليس
فضاءات الحب الإلهي ، وإنما ملكوتها هذا الوجود الذي نعيشه ، وهذا
الكون بمدى اتساع الحلم الإنساني .

هـ-# الشاعر والاتكاء على التراث

أكاد أؤكد أن الشعر لا يكون شعراً إلا باتكائه أو تناصه أو
تماهيه مع الموروثات الجمعية " الدينية والتاريخية والشعبية .. الخ " ،
حيث يمتاح الشاعر - قصداً أو بدونه - من معينه الثقافي والعقدي
والإنساني عامة ، ونزار تمتد دون ترددٍ إلى معين الجماعة العربية
والإسلامية والبشرية ، فتغترف ما تشاء لأي المواقف شاءت بجرأة
محببة ، ليدخلك ذلك الاعتراف الشهوي إلى دوحة الشعر الجميل ،
فمن الموروث الديني يقول

(عريانا كنت سوى من ورقة توت) (٨)

وكان للشاعر مطلق الحرية ليقول " عريانا كنت " ويكتفي بذلك ،
إذ يسمح نص وجو القصيدة بذلك دون أن ينقص ما يريد البوح به ،
لكن الإخار الاجتماعي والديني الذي يؤمن به ويعيشه الشاعر لا
يسمح له بالعري على إطلاقه - حتى ولو في عالم الشعر - فالسوءة
يجب أن تغطي ، خاصة أمام الآخر الذي يرى الشاعر نفسه عارياً
أمامه ليتلو قصيده على مستوى المعنى الأخلاقي ، ثم يتكئ على
تراثه مرة أخرى حين يروى أن ..

(النخلة جاءت من يتم الوقت تراودني ..

تساقط رطبها من فردوس أعمى) (٩)

هاهي المراودة التي قامت بها امرأة العزيز في مصر لنبي الله يوسف
تطلُّ بوجهها للشاعر ومعها تتساقط الرطبات الجنية على وجهه ،
كانها نخلة العذراء مريم التي أشبعت جوعها عند المخاض ، وفريق
ذلك تأتي النخلة مفردة عربية الملامح ترمز لمجتمع شاعرنا ؛
فالنخلة قد تكون هي الو ن ، حتى وأن كان موجوعاً مهزوماً
مازوماً ، لكن يبقى الحلم والأمل " خر بشات " طفولية وامضة تحت
ظلالها :

(النخلة قالت ظلي
فانعم بالرغد الموقوت
المسُ جذع النخلة .. يشتد صهيل

.....
أرسم حلماً أبيض
فوق جبين النخلة
وأخط خطوطاً
تسميني
يصعد ماء رقرق يغمرها
تغدو مبتكناً
وعيوننا تتلأأ
و طنا يرجع
محراباً يهمس
نافذة تُفضي للملكوت ..) (١٠)

إنها الو طن حتى وإن أناخ الدهر عليها بكلكله ، وإن انطرح الشاعر
أرضاً يكاد يموت إلا أن الو بن في ضميره باق وسامق .
أخشى أن يأخذني القصيد فلا أعي مقدار ما سودته من صفحات ،
فأقف حجر عثرة أمام استمتاع القارئ بالديوان ، لذا أتوقف هنا
لأذكر بعضاً من هنات الشاعر - ومن منا بلاها - إذ رغم الصون
التي نحتها بإبداع محبب على صفحات ديوانه هذا ، أراه جاء بصور
ومجازات سهلة مجانية تُسلم نفسها واعية للمتلقي دون جهد أو

إمعان فكر ، ويتنأى عنها كده الذي أعرفه في مجالدة الخيال
ومجاهدة الشعر ، حيث يقول
(وجاء المساء وغاب القمر

وولى الربيع فمات الزهر ... الخ) (١١)

ويقول

(ونجمة في سماء الكون لم تغيب

بعد ارتحال طويل كان موعدا

في زورق لونه من فضة ذهب

يروح عن أعين الحساد منتأيا

يسري برفق بلا صوت ولا صخب ..) (١٢)

فهذه مجرد بلاغات لغوية لا يعد شاعرنا سباقاً إليها . كما يقع
الشاعر وسط رجفاته الإنسانية الحميمة أمام القدر في مهاوي
استخدام الصور المتناقضة داخل إطار المجال الشعوري الواحد و مما
يؤدي لفساد الصورة أو ينحرف بتأثيرها على أقل تقدير .. وذلك
حين يقول

(هو الغدر منك فأخشى عليك

لأنني بقايا زجاج كسبر

أنا مقلتك .. أنا وجنتاك

أنا كل دمع جرى وانحدر .. الخ) (١٣)

فالمحب لا يقول عن نفسه أنه مقلته ووجنة المحبوب ، يمكنه أن يقول
أنا يدك التي .. أو قدمك التي أو عصاك .. الخ

لكن صاحب الحق مفهوما ومدلولاً كما يقول ديسوسير - في
المدال والمدلول عموماً - في استخدام المردة " مقلته " هو القائل لا
المقول له . فتأمل ! وأظن القارئ العزيز لا يخطئه تحليل اللغة هاهنا
، كان أمامي أن اسبح طويلاً في رحاب ديوان " ومازال النخيل يبوح "
لكن وقت إبحاركم إنتم قد أزف

فقط أحب أن أقول أن هذا الجيل الذي يمثلته نزار البيومي وباسم
حمودة - في شعر الفصحى - ومحمد فاروق ومحمد عبد الرؤوف
وآخرون - في العامية - يعيد إلي الثقة أن سفن الأدب مازالت تمخر
فتية وسط بحار العولمة المضطربة .. ولكم ودي .

هوامش ومراجعات :

- ١- عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - الهيئة العامة للكتاب - ط ٢٠٠٠ - ص ٦
- ٢- وهب احمد روميته- دكتور- شعرنا القديم والنقد الجديد - عالم المعرفة العدد ٢٠٧- ص ٢٤ راجع أيضا لنفس المؤلف الشعر والناقد العدد ٣٣١
- ٣- قصيدة " في البدء" بالديوان موضوع الدراسة
- ٤- قصيدة " فكرة" " " "
- ٥- قصيدة " ثلاث قصائد" " " "
- ٦- راجع : كتاب المنقذ من الضلال لأبي حامد الغزالي وكتاب التأملات لرينية ديكارت
- ٧- قصيدة " للخوف كلام آخر" " "
- ٨- قصيدة " وقوف" " " "
- ٩- قصيدة " مازال النخيل يبوح" " "
- ١٠- نفس القصيدة
- ١١- قصيدة " وغاب القمر" " " "
- ١٢- قصيدة " اغتراب" " " "
- ١٣- قصيدة " وغاب القمر" " " "

الخلق و فضاءات المسرح

أولاً: ألفت غير منطقية لمنطق غير مألوف:-

Unpopularity

حول مسرحية "في محراب السيد دود".

لما كان المسرح أبو الفنون جميعها ، لذا وجبت عليه الأضحية ، و كتبت عليه الريادة ليقدم - غير مأسوف عليه - على زرع تجاربه المسرحية التي تتطلع جنونا إلى عبور غير المألوف فتجتاح اعتياد اللغة و تكسر رقابة الحياة.....

و في محراب "السيد دود" يتوسط "السيد رسول" بين الإنسان "شخص" و بين ربه "السيد دود" ليريه كيف تكون طقوس الولاء و فروض الشكر و الثناء و يجلو أمامه بعض ما غمض عليه داخل علية المسرح / الحياة إذ عليه كمخلوق / تابع أن يعرف متى يبكي ندما و استغفارا و متى يضحك طربا مسرورا وفقا لتعليمات رب العلية / الحياة أو رب الدار / مدير المسرح فالسيد رسول يضع يديه داخل جسد السيد دود ليخرج إحدى يديه بقفازها الأبيض مصحوبة بالتعليمات / الأوامر فاليسرى تحمل قناع الباكي النادم و اليمنى تلوح بالضاحك الطرب ، ينفذها (شخص) بكل دقة و طاعة كممثل قدير يؤدي دوره في خضوع / لا خضوع على مسرح الحياة و هكذا يأتي اسم (شخص) بلا لقب يسبقه فشخصيتا المسرحية الرئيسيتين "رسول" و "دود" يسبقهما دوما لقب "السيد" بل و الكائنات الموجودة على خشبة المسرح / الحياة كلها يسبقها لقب "السيد" فهذا السيد مسرح و ذاك السيد كالوس و الآخر السيد "ملكوت" بل أن الجمهور نفسه يحظى بلقب "السيد جمهور" و المعاني تحوز السيادة كذلك فهي السيد "جملة" و السيد "دقيقة" إلا "شخص" أنه الأدنى و الأكثر كدحا ، بسم الله الرحمن الرحيم "اتك كادح كدحا إلى ربك فملاقيته" و هو المطالب بأن يعمل و يكدح و يطعم

الآخرين بل و يقدم الاضحيات / القرابين لربه / مدير المسرح و فوق هذا كله عليه أن يقوم بطقوس الانتماء / العبادة كاملة غير منقوصة ، متطابقة غير مغايرة فالسيد "دود" ينتظر امتلاك "شخص" من أول (هيكل الجلد و اللحم...إلى خاتمه اللامع) فهو يلتهم كل شيء ، و كل شيء أمامه فان زائل ، أليس السيد دود هذا هو الذي يسيطر كل صحائف الأعمال المسرحية / الحياتية فتصبح كتابا مقدرًا في أزمنة بدأت حساباتها بألف سنة / أو بخمسين ألف سنة مما تعدون ؟ حيث يكون "شخص" هو المحدود بعنصري الزمان و المكان "المازورة - البندول" بينما السيد دود لا تحده في الزمان و المكان حدود. و أليس "السيد دود" هذا هو فقط من يمتلك مفاتيح العرض و ساعة البدء و ساعة الخاتمة ؟ رغم أن "السيد دود" هذا يلتهم كل شيء فلا يتركه إلا عدما و يبابا ، إلا أن جوعه الحقيقي موجه للزمن هو يصرخ (أمعالي جائعة إلى مزيد من الساعات) إذ أن المعادلة الحقيقية الوحيدة أن المادة مصيرها إلى المغايرة و الإحالة أما الزمن في صورته النسبية (في أحدث صورها عند أينشتاين) فلا يدري أحد من أين و إلى أين يمضي ؟ فالزمن هو البعد الرابع لأبعاد المكان المتحيزة الثلاث

"الطول - العرض - الارتفاع"

و هي التي تحد الإنسان - الشخص لا يلمس سواها بجوارحه أما الزمن فلا يلمسه إلا من خلال آثاره و نتائج على وجهه و صحته و وجهه و صحة الآخرين و (شخصنا) هذا الجاهل / الخانع / الضعيف / لا يملك سوى قوة الفهم و قوة الكلام إذ وجد فيه "السيد دود" (خشونة الصوت و دقة النظر ، و قدرة على الانحناء) إلا أن قدرته على الكلام / النطق لم تأت من عندياته بل وهبه إياها "السيد دود" (حسنا سأعطيك هبة لا تنبغي لأحد غيرك..... الآن اجعل لسانك يتلوى بالحوار المسرحي). كما سيعطيه علم الأسماء كلها و رغم هذه الهبات و المنح و العطايا التي هبطت على "شخص" دون جهد من عنده إلا أن قدرته على الفهم / الإدراك تظل مصدر الضوء لحالة التمرد القادمة من نفسه / النفس / الأنثى التي علمته في مبدأ الأمر كيف يقدس الحياة و الأشياء و في منتهاه كيف يتعلم العصيان و

الكفر والخروج عن مألوف الأشياء. (هي من لقنتني كيف أقدر الأشياء... و لكنها رفضت أن تسجد "للسيد دود" إذ قالت "أنا خير منه... و بعضي يسمو فوق بعضه) أليست "أي النفس" مخلوقة من بياف أثيري رهيف في حين أن الآخر قد يكون مشتتاً لذلك اللطيف اللطيف مع مكونات أخرى تجعل من خلطة الأشياء عنده دونية غير مقدسة. ورغم ذلك قام "السيد دود" بالتهامها حية و لم يبق عليها إذ وصمها باللعنة الأبدية حينما أهبطها إلى أرض المسرح لتجوع و تشقى و (شخص) بعلمه المتدني القاصر ما كان له أن يعلم أو يحيط بوجود "السيد دود" في عالمه المتعال / المضارقي transcendental لولا وجود "السيد رسول" فهو الذي أعطى "السيد دراما" روحاً رحلت من سماء الأنامل و الأيدي محلقة نحو آفاق وجود "السيد دود"... فه "السيد رسول" هو واسطة المعرفة بين عالمين عالم "شخص" / و عالم "السيد دود" (عالم "التحت" و عالم "الفوق"). و لكن بعد هذا الكشف و التجلي الذي يفمر بأطيافه رؤية "شخص" للمسرح / الحياة حوله... هل يرفع "شخص" سؤاله الوجودي المتوقع — رغم انبهار عينيه بما يرى وراء عالمه — أين أنا من مخلوقات و كائنات المسرح / الحياة ؟. نعم فهذا هو السؤال المتوقع بعد هذه الملاحظات الدرامية بين أطراف العرض ، لكن "شخص" لا يرفع السؤال و إنما يعمد للإجابة مباشرة (نعم فأنا خير "منهم" بل أنا خير منه.. فأنا أملك "السيد حوار") أما هو فلا.. هو لا يملك النطق بالكيفية التي أملكها أنا و من هنا يأتي أمل الفعل / أمل التمرد و المغامرة ، فه "شخص" لابد و أن يفعل / و أن يخرج عن المألوف لأنه يملك المنطق / النطق ، يملك العقل الإرادي لذا فهو سيفسد في المسرح / الحياة و سيفسك الدماء ، رغم أنه في النهاية سيأتي له "السيد دود" نادماً قائلاً و سيفغر له لذا يقول "السيد دود" له "السيد رسول" :
(عرفت الآن ألا حاجة لظنونك... و إن صدقت ؟)
و "شخص" في رحلته الطويلة المجهدة للوصول لمعرفة الحق / الحقيقة في حاجة إلى أن يجرب بنفسه كيف تكون نفايات الأشياء على حقيقتها حيث يقول "السيد رسول" :

(ها أنت وقد علمت منطق الأشياء... فهلا جربت بنفسك جوهر
النفايات)

وجوهر النفايات لا يتأتى بسهولة إلى مدارك (شخص) ما لم
يقم بالتهام التاريخ واستقرائه بداية من الخلق ومرورا بالتاريخ
الروماني والعربي والناصرى (إن صح التعبير).... الخ. فالتاريخ هو
الهوية والكينونة والسبيل لتحقيق الذات. فبدون الوعي به تتمحي
ملامح الإنسان.

هكذا يحقق (شخص) وجوده وعلية ألا يستمع للعادي والشائع و
المألوف إذ يعلو صوت "السيد رسول" مع ستارة الختام :
(ملعون من يسمع لـ "السيد جمهور" .. ويشرب رفاتهم و ... يعجب
بما يفتنون فيه).

ثانياً: عالم التوازي / عالم التناسـ:

Parallelism / Contextuality

يستخدم المؤلف أحمد عزت تقنية التناسـ بصورة تجريبية
مغايرة لما تعارف عليه فن كتابة النص الأدبي حيث يكون التناسـ
غالباً إما على مستوى تضفير النص / المصدر مع النص / المبتدع
صوراً و تراكيب لغوية يستمدّها المبدع لنصه المبتدع ويخايل بها
ذاكرة المتلقي مستهدفاً استعارة بعض من أجواء ومقاصد النص /
المصدر لتلقى بظلالها على نصه المبتدع، أو يعمد المبدع إلى الاقتباس
مباشرة من النص المصدر بكلمات النص ذاته .. لكن أحمد عزت هنا
يتجاوز هذه التقنية الكلاسيكية للتناسـ مرتحلاً بها نحو تقنية
التوازي Parallelism لعالمى إبداع النص واستدعاء التراث ، بكافة
مكوناته الاجتماعية والدينية والتاريخية... الخ ، حتى يمكن للمتلقي
أن يبحر بمخيلته عبر عالمين يمكن أن يتمايزا ويمكن أن يتداخلوا
هنا يكمن التجريب التقني.

(١) فأنت أمام عالم المسرح الداخلي الذي تتكون معالمة من مدير
المسرح / المؤلف والممثل / المخرج والممثل / المؤدي وما يقوم بينهم

من علاقات ثابتة مرة و دينامية مرات. فالثابت منها أن مدير المسرح / المؤلف "أيهما تفسر فهو صحيح" هو الذي يملك مصائر التالين له في تراتبية hierarchy الإبداع المسرحي فهو خالق الشخصيات و مبدع العلاقات بينهما و مقدر مصائرهما مقدما. لكن دينامية العلاقات بينهم جميعا لابد و أن تمر و تتفاعل لتنتج نهاية قد لا يتوقعها أي من أعضاء هذه الدراما بمن فيهم المؤلف / المبدع ذاته.

(٢) و على مستوى العالم خارج النص ، تجد نفسك أمام الحياة - ذاكرين مقولة يوسف وهبي الخالدة: ما الحياة إلا مسرح كبير - و قضية الكون و الإنسان و المصير - دونما توسع في التفسير - حيث يحلق بك التراكم الثقلي لمجتمعك غير بعيد عن ارتكازات تاريخية ميثولوجية أو اشارات ثيولوجية دينية أو حتى ملامح إنسانية تصل إلى حد المألوف و ان استخدمت في غير المألوف حيث تواجهك كل هذه الأخيلة في سيال مندفع....

يقول "شخص": (الكل يفني سوى السيد دود هكذا أوحى إلي من قبل "السيد رسول").

يقول "السيد رسول": (صحائف كل الأعمال المسرحية دونتها عن "السيد دود قبل أن ينشئ هذا المسرح بخمسين ألف موسما مسرحيا).. يقول "شخص": (على آية حال. فإن السيد دود يمتلك مفتاح الساعة و مواعيد السيد عرض).

يقول "السيد دود": (حسنا سأعطيك هبة لا تنبغي لأحد غيرك ، علمتك من قبل البانتوميم ، و الآن أجعل لسانك يتلوى بالحوار المسرحي).

يقول "السيد دود": (رفضت أن تسجد بعد أن ألهمها "السيد رسول" علم الدراما... و هي تصرخ راجية العفو و الصفح... لكنها كلمة قضيت).

ويتحدث "السيد رسول" مكلماً "السيد دود": (أتجعل في المسرح من يعبت بالنهاية و ينظر الغنيمة... و ان لم يمسخها بسوء).
"السيد دود": (أتركه... فأنت لا تعلمه مثلي).

"شخص": (جميع السادة الأشياء "منهم من" يمشي على رجليه أو "على أربع أو يضرب بجناحيه في السماء..... لكنه لا يملك "السيد حوار" أما أنا فأملك "السيد حوار" .. أنا خير منه!).

"السيد رسول": (علمك "السيد دود" كل هذا... كيف ؟).

"شخص" يبدأ يذكر أسماء الأشياء: (هذه قبعة بابلية و هذا رداء مكى.. و هذه شارة جليلية... و هذا هو "السيد عورة" استعملها في أدرار "السيد بول"... و ميلاد "السيد نسل").

"السيد رسول" يخاطب "شخص": (ها هي ذي مائدة أعدها لك "السيد دود"... فاحذر ان تسطو أو تحرف.. فتحل عليك لعنة "السيد دود").

"السيد رسول": (أنت عريان تقريباً.. تحتاج إلى خرقة من رفات المائدة.. توارى بها عورتك و غير عورتك...).

هذا الزخم التراثي الذي ينتهب التاريخ و الميثولوجيا و الدين نهبا يلتبس رداء التجريب ليخرج بنا من دائرة التناس العادي إلى خطوط التوازي التي لا تلتقي أبداً في عالم الإنسان لكنها تلتقي في علام المخيلة الإنسانية - و عالم النسبية الأينشتاينية أيضاً - وهي كلها تستدعي هذا التراث الهائل للمجتمع المصري / العربي و كما هائل من صور التناس و التوازي من مثل:- أسطورة خلق الأرض و أهمية تقديم القرابين عند الفراعنة و الإشارات الدينية في القرآن الكريم (كل من عليها فان) ، (و كل شيء أحصيناه كتاباً) ، (ويسألونك عن الساعة... قل علمها عند ربي) ، (ألم نجعل له عينين و لساناً و شفقتين..) ، (أتجعل فيها من يفسد فيها و يفسدك الدماء) ، (اني أعلم ما لا تعلمون) ، (و علم آدم الأسماء كلها) ، (الذين يحرفون الكلم عن مواضعه) ، (فأخذنا يخصفان عليها من شجر الجنة) ، (ليداري سواتهما) ، و من المعين المسيحي (مائدة العشاء الأخير) الخ.. و هكذا تتراوح خطوط الدراما في أعماق الذاكرة الجمعية ضاربة عرض الحائط بكل أصول المسرح الأرسطي تكنيكا و لغة..

ثالثاً: ما بعد اللغة Metalanguage :-

ثم يأخذنا التجريب في نص أحمد عزت إلى استشفاف ملامح صياغات لغوية و تراكييب بلاغية قد - و أقول قد - تكون لها الغلبة في مستقبل الاستعمال اللغوي داخل النص التجريبي قريبا ف "السيد رسول" حين يقول (تكفيك شهوة الإمعان في ملكوت المخزن المسرحي خاصة "السيد دود").. ها هي شهوة مغايرة تماما لشهوة البطن و الفرج المعلومتين لنا ألفة واعتيادا ، و استمع إليه هو نفسه يقول: (فالدرهم وإن كان لامعا... ضوؤه هراء) وهذه صياغة جديدة مخالفة تماما - و إن اعتقدتم من أول وهلة العكس - لمقولتكم الأليفة ليس كل ما يلمع ذهباً.. فها هنا الدرهم ذهب حقيقي لكنه رغم ذلك هراء... فتضطر قريحتك للذهاب إلى مستوى الزهد و التصوف حيث تجد أن حتى الذهب.. مظهر من مظاهر تلك الحياة الفانية البائدة الزائلة "أليس كذلك ؟" فأصبح المتطوق هنا أن ليس كل ما يلمع ذهباً فقط بل كل ما هو ذهب - مال - مصيره الانطفاء و الاندثار. بل أن أحمد عزت حين يمس ما هو مقدس و محرم يصيغه لغة بالفاظ قد تتعارض صورتها الأولى مع مقصود العبارة الظاهر ، لكن الإمعان فيها يظهر ما وراء اللغة و ما بعد الصورة حين يقول "شخص" : (طعام "السيد دود" غنيمة حرام.. ممنوعة... "صوت تصفيق حاد و أنين مرعب"...) ، "فكيف للحرام و الممنوع الذي هو Taboo لا يمكن الاقتراب منه أن يكون غنيمة".. أليس هذا مدعاة لاستنفار معنى مما وراء اللغة أن كل ما يتم تحريمه على مستوى الحياة يعد غنيمة لمن حرمه..؟ ، و النص يمتلئ بالكثير من تلك الصياغات اللغوية المشحونة بالتجريب في ملامح اللغة.

رابعاً: النص و الأيدولوجيا Idology :-

رغم مظاهر سقوط الأيدولوجيا في عصر يموج بالمعارف و المعلومات... إلا أن الأيدولوجيا باعتبارها منحى من مناحي الفلسفة

الإنسانية تظل مظلة برأسها عبر سطور أي نص يحترم الحياة و يسعى لصالح الإنسان... و نص (في محراب "السيد دود") رغم محاولته التجريبية على المستويين الدرامي و اللغوي إلا أنه يتلفح أحياناً بمقولات أيديولوجية تفصح - لماماً - عن مكنونات الكاتب / المبدع فيها هو وسط فيضان الصراع الفكري داخل النص يتلمس الوخن ويقول عنه أنه راح في سبات الموات (... و "السيد جمهور" يغط غطيط "السيد إبل").. و نحن معه أن الجمهور / الوطن وصل لمرحلة الشخير المزعج رغم تسارع دوران العصر ، كما أن تشرذم الوعي الذي يصيب "شخص" ذاته حين يبحث وسط كلامه المتناثر متسائلاً (أين باقي "السيد جملة" ؟) لا يغير طوال النص من إيمانه ، فهو يؤمن إيماناً عقدياً أن "السيد مدير المسرح" هو (مطر السماء) هو الغيث و المدد ، بل هو يؤمن تماماً مثل ربه / سيده بأن الكائن كلما زاد و لته و كبر باعه و امتد حوله كلما كان أكثر قابلية للخنوع و الخضوع مع ترديد "السيد دود" لمقولته الحكيمّة - داخل عالمه - أنه (كلما ازداد طول القبعة.. زاد الانحناء) .

بل أن "شخص" يؤكد دوماً (أن "السيد دود" .. هو "السيد رمز" .. و من يومها و أنا أوّمن به.. و اجثو في مرتعه) و أي مرتع هذا الذي يجثو فيه "شخصنا" في طقس كرنفالي يحمل تناقضات الإنسان ، إنه مرتع "نجس" يقع شرقي الكالوس حيث لا يعلم "شخص" أي شيء فيما وراء ذلك الكالوس / الغيب و الغيب خوف و رعب حيث الإنسان عدو ما يجهل .

و في نهاية أيديولوجية المؤلف نجد أن رفض الأيديولوجيا - بمستوى فكري ما - هو أيديولوجية كذلك ، فـ "السيد رسول" يختتم المسرحية بصب جام غضبه و حمم لعنته على المألوف و المعتاد و الشائع لأنه (ملعون من يسمع إلى "السيد جمهور" .. و يشرب رفاتهم .. و يعجب بما يفتنون فيه ..) .

خاتمة :-

رغم ذلك الجهد المكثف الهائل الذي بذله كاتب النص للتنوير على قضيته الوجودية وسط هذا الكون الهائل والدينامي. إلا أن هناك هنات تؤخذ على النص - و من منا يحوز الكمال - ؟ أروني.. - يمكن أن نلمسها في :

أ - يستخدم المؤلف تعليمات لا تفيد المتلقي / المشاهد سواءً على مستوى النص أو الإخراج - مثلاً يقول في تعليماته ص ٤ - (بأن يضع الجوال الذي ملأه بأدوات و نفايات مسرحية... الخ.. متبقية من الموسم المسرحي السابق). و السابق هنا كلمة لا تفيد كثيراً حيث لا يأتي ذكرها لا في الحوار و لا تستخدم في التنامي الدرامي. ب - (فيخرج "شخص" من جيبه كوباً بلاستيكيًا مكسوراً ، نصفه مطلي بالذهب ، و النصف الآخر رديء الصنع) و عبارة رديء الصنع هنا لا أهمية لها و لا استخدام ملحوظ ينتج منها أثناء العرض. و يقول ص ٥ : (وقد خلع الجاكيت المتهرئ و وضعه على جسده كأنه كفن) و كلمة كأنه كفن صعبة التحقق عند الإخراج باستخدام جاكيت متهرئ و من يده في عملية الإخراج يدرك صعوبة ذلك. و يقول (" السيد دود" الذي ينظر.. نظرة المفكر و الأبله في آن) : (و أتساءل هل تتحقق تلك النظرة واقعا على خشبة المسرح. أم هو نص للقراءة فقط ؟.

و يقول ص ٦ على لسان "السيد رسول" : (إن "شخص" قطعة لا ينبغي لها أن تعرف أحداً سواي... و أنا مصدر عيشها الوحيد... الملحن الذي يستغفر له "السيد دود") و الانتقال بين (لها) المؤنثة و (له) المذكور. في نفس العبارة مسألة تدعو للتشنت و التبدد بين معالم ضمائر النص.. خاصة أنه نص مكثف ليس فيه مجال لتكرار أو إعادة.

و استخدام تعبير (قبعة) يوحي بأجواء غربية و أوروبية غير مطلوبة في النص ، فلماذا استخدام تعبير (قبعة) ؟ أعتقد لأنها الوحيدة التي يمكن أن تطول حتى تنحني... لكن ظلالها تظل غربية

الاستخدام، كما أن الرقم (٣) يستخدم بإسهاب وتكرار دون
لازمة تنويرية على النص وإن كان هذا الرقم له بعض أسرار
قداسة التراث إلا أن المتلقي الحصيف يتساءل لماذا يطعم "شخص"
سيده "السيد دود" كل ثلاثة فصول. هل منكم من يعرف لماذا ؟
..... أعتقد أن الفراعنة هم السبب !!

شاهد أم مشهود

قبل أن أبدأ في تسجيل شهادتي انتابني قلق غريب .. وأول مبررات هذا القلق كان تساؤلي الحق ، هل أنا شاهد حقا على ما أقول أم أنني مشهود ؟ وقد دفعني ذلك التساؤل إلى بحر لا متناهي من الحيرة والتردد حيرة مبعثها تساؤل أعمق ، هل المبدع يحمل صفة خاصة وقدرة مميزة وملكية ذاتية ترفعه درجة أو تبعده مسافة أو تفصله نوعا عن عامة الناس ؟ . وهل ترون معي أيها الشهود أنها أسئلة مبررة ومحقة ؟ هنا يفجؤني ويفجعني سؤال يولد من رحم السؤالين السابقين أكثر إدهاشا وأصعب منالا !! هل أنا فعلا وبالمقابل هل كل مبدع هو صاحب الفضل فيما أبدع خالصا مخلصا له ؟ ، بالطبع يمكنكم أن تبتلعوا السؤالين الأولين أما الثالث فلا ، لأنكم إما مبدعون أو منتسبون للأدب ولن تغضروا لي طرحه هكذا فلمن إذن تنسب النص الأدبي أو المنتج الإبداعي ؟ لأن الإجابة على هذا التساؤل قد تهز أسماء كبيرة جدا في عالم الأدب ، إذن فلنرجئ الإجابة على تلك المغزات ولأبدأ مسيرة مشهوديتي عسى نجد خلالها إجابة .

لفت انتباهي للإيقاع ومدى تأثيره والاستجابة إليه نشاءا تربويا جديدا استحدثته ظروف مدينتي بورسعيد ، حيث كان مسؤولو التربية والتعليم وأنا في المرحلة الابتدائية قد أدخلوا نظاما للنشاط الطلابي أسموه (القسم المخصوص) وأوكلوا التدريب فيه للفنان المرحوم / أمين الهنيدى الذي كان يأتي من القاهرة إلى بورسعيد ثلاث مرات أسبوعيا لتدريب من اشتركوا فيه من التلاميذ الصغار على تحقيق أهداف جزء منها ولجنني وقومي والآخر تربوي وتعليمي ، وبدافع حب ما هو جديد والسعي إلى المعرفة تقدمت دون أن أخطر والذي للاشتراك فيه ، وكان كل ما نقوم به (تلاميذ وتلميذات) وال ثلاثة أيام أسبوعيا بطول العام هو التدريب على أداء تمثيلي غنائي وإيقاعي حركي لمشاهد وطنية وقومية كان أعضاؤها تلك الجماهير الغفيرة لطلبة المرحلة الابتدائية وفي نهاية التدريب نقدم عرضا نهائيا وختاميا باستاد بورسعيد أمام الزعيم خالد الذكر

جمال عبد الناصر في ذكرى تاريخية - تكاد تموت الآن - هي ذكرى انتصار مصر على العدوان الثلاثي الذي قامت به غدرا علينا انجلترا وفرنسا واسرائيل في أكتوبر عام ١٩٥٦ والذي انتهى بالنصر المصري / بورسعيد العظيم وانسحابهم جميعا ، يجرون أذيال الخيبة والعار يوم ٢٣ ديسمبر من نفس العام . هنا مالت أذني للإيقاع وعرف جسمي التجاوب المنسجم مع كلمات وموسيقى تلك المشاهد القومية والوطنية بطوال سنوات القسم المخصوص وبدأت لي محاولات فجأة وغضة في تقليد ما سمعته كتابة وأداء ، وفي المرحلة الإعدادية القاني ربي أمام مدرس للغة العربية اسمه رءوف زهران من الشرقية وكان يتحدث اللغة العربية بطلاقة ويقبأ علينا نصوص الأدب نثرا وشعرا بحماسة وصدق أضفيا على الحصنة جلالة ومهابة لا أنساها ، وكان يحرضنا على الكتابة ويشجعنا ويهتم بكل صغيرة وكبيرة نعرضها عليه فأحببت اللغة العربية وهي تعانق الإيقاع وقر في قلبي حتى الآن ، هنا يتبدى دور المعلم الصادق في دعم هوية الوطن وهو الدور الذي بدأ في التخاذل والتراجع وانهارت معه كل قيم الانتماء والإنسانية الآن ، ومعه وله تلوت أولى قصائدي وكانت بالطبع متعشرة بعدها جاء من يرشد خطاي إلى نادي الأدب بقصر ثقافة بورسعيد وكان أول دخولي إليه في سبتمبر من عام ١٩٦٦ ومعني كان يتردد زميلي الشاعر والمسرحي مصطفى اللبان وبدأت لقاءاتنا مع عمالقة الأدب في بورسعيد ، الأديب المرحوم حلمي الساعي والشاعر الرائع المرحوم حامد البلاسي والشاعر الكبير - أبطال الله عمره - محمد صالح الخولاني وغيرهم ممن كان يمور بإبداعاتهم نادي الأدب وعلى أيديهم تعلمت الكثير والكثير؛ واستمرت علاقتي بنادي الأدب ٦٦ و ٦٧ و ٦٨ حتى جاءت مرحلة التهجير الرسمي لمدن القناة ومنها بلدي بورسعيد ، وهاجرت أسرتي إلى مدينة بيلا بمحافظة كفر الشيخ وهناك (في ذلك العام) كنت قد وصلت للصف الثالث الثانوي فقامت وبمشاركة بعض الزملاء أذكر منهم عبد الرحمن شادي ووجدي زيد منتدئى للفنون والآداب ، وأذكر أيضا أننا قدمنا هناك على مسرح مدينة بيلا

العتيق مسرحية (في سبيل التاج) ومسرحية (الدنيا على كف
صفريت) وعروضا أخرى وألقيت العديد من قصائدي التي أخذت في
التطور والتهديب والعمق . وعندما حدثت واقعة الهجوم الإسرائيلي
الصهيوني على جزيرة شدوان في خريف عام ٦٩ وصمدت سرية
الفوات المصرية الشجاعة أمام هذا الهجوم الوحشي على أرض
الجزيرة ، وعاد بعض أفراد هذه القوة إلى قراهم في أجازة ، أذكر أن
أحد هؤلاء الأبطال من مدينة بيل وكان اسمه محمد صابر أو
صابر محمد أن أقامت له المدينة احتفالا مهيبا من بين فقراته تم
اختيار الشاعر القدير أحمد خطاب لإلقاء قصيدة عمودية في
المناسبة واختياري أنا لإلقاء قصيدة ممثلا للشباب وكانت قصيدتي
عن صابر هذا المقاتل الجميل ، وفوجئت بنشر القصيدة على صفحات
مجلة النصر بعد ذلك وكان هذا أول عمل لي ينشر على المستوى
الرسمي ، ثم جاء مؤتمر الأدباء الشبان الأول الذي عقد في مدينة
الزقازيق - وأظن في ديسمبر ١٩٦٩ - وجاءتني مفاجأة ثانية ها هنا
حيث أخطرتني أمين شباب المنظمة باختيارني ضمن الوفد الممثل
لمحافظة كفر الشيخ في هذا المؤتمر وكان رقمي ٤٤ في سجل
الاستقبال ورأيت هناك لأول مرة الشاعر العراقي مظفر النواب
وعدت من المؤتمر وأنا أشعر بانتمائي لعالم الأدب ومنه إلى كلية
الآداب جامعة القاهرة حيث استقبلتني حركة الشباب التي كانت
تمتلئ بالثورة وتمور بطلائع الأدب فتعرفت على حلمي سالم ورفعت
سلام وزين العابدين فؤاد وحسن توفيق كما قابلت وشاهدت الشيخ
إمام وأستاذنا الكبير أحمد فؤاد نجم والكثير والكثير لأن سنوات
الكلية من ٧٠ إلى ٧٥ كانت مدا قوميا ووطنيا ملتهبا وشاركنا في
مظاهرات يناير الشهيرة المتكررة واعتصاما الطلاب وكم كتبت في
هذه الفترة أشعارا ومقالات في مجلات الجامعة وعلى رأسها جريدة
الآداب التي كانت تصدر في أعوام ٧٣ و ٧٤ وفي هذه الأعوام تعلمنا
كيف نتغلب على أزمة النشر وأبوابه المغلقة أمام أشعارنا وقصصنا ،
وتراودني ذكرى أول ديوان مشترك صدر للشاعرين حلمي سالم
ورفعت سلام وكان اسمه " الغربية والانتظار " وقد صدر بطريقة
ابتكرناها لأول مرة عام ٧٠ بتوزيع قسيمة مطبوعة تحمل ثمن

الديوان وجمعنا المبلغ مقدما من زملائنا ليسدده الشاعران للمطبعة وبعد الطباعة سلمنا النسخ لحاملي تلك القسائم وكانت تجربة من تجاربنا الكثيرة ثم عدنا إلى بورسعيد عام ٧٤ فى يوم عرف بيوم (سقوط التصاريح) وبعد العودة هرولت إلى عطارة عم حامد البلاسى والى صالون حلاقة عم احمد عوض ومعهم وبتشجيع منهما قمت بتأسيس ندوة لقاء الأربعاء فى حزب العمل ، لان نادى الأدب فى دار الثقافة كان قد تعرض لشبه توقف بسبب الهجوم الأمنى المباغت على زملائنا المشتركين فى (مسرحية الندين فى هوجة الزعيم) ، وجاءت خطى أدباء بورسعيد حامد البلاسى ومحمد الخولانى وأحمد عوض ومحمد سعد بيومي وقاسم عليوة وفؤاد صالح وحسن الغريب وغريب الاسكندراني وخطى الأدباء الشباب مثل محمد البنا وإبراهيم أبو حجة ويوسف خليفة وآخرين وفى نهاية العام الأول للندوة أصدرنا كتابين يحملان أشعار أدباء اللقاء (الأول : لقاء الأربعاء والثاني أمواج) مستفيدا من تجربتي فى كلية الآداب للتغلب على أزمة النشر ، ونجحت محاولات مخلصه أخرى للأديب الراحل فؤاد صالح والأديب سمير معوض ونحن معهما فى فتح مجال جديد لندواتنا حيث تأسس صالون الربيع فى نادى المسرح واستمر أربع سنوات متتالية ، كان حزب التجمع أثناها قد بدأ فى عقد منتداه الأدبي الذى أسفر عن صدور مطبوعته (الأدباتى) وأيضا صدر عن صالون الربيع عدة مطبوعات تحت عنوان إبداعات بورسعيدية ونشرت لي فى كل هذه الإصدارات المتعددة ، لكن الوطن كان قد أخذ فى الهيوط لزنزانية الخرس ، فاستغرقني العمل السياسى من ١٩٨٢ حتى ١٩٨٨ وفيها توقفت عن كتابة الشعر لأكتب مسرحية (مش لعب عيال) التى تم تقديمها على مسرح دار الثقافة لمدة يومين (بالعافية) بواسطة فريق مسرح حزب العمل الذى قام بتدريبه الفنان حمدي أحمد ومن إخراج الصديق أحمد حماد - وكيل المجلس الشعبى المحلى للمناخ الآن - وصدرت لي عدة مقالات فى جريدة الأهالي فى مصر والزحف الأخضر فى ليبيا وكنت قد أقيت بعدد من قصائدي فى برنامج مع الأدباء الشبان

الذي كانت تقدمه الإذاعية اللامعة هدى العجيمي وقمت بإخراج عدد من المسرحيات المترجمة على مسرح دار الثقافة أعوام ١٩٨٢ و١٩٨٣ كمسرحية (الجوع والعطش) ليوجين أونيسكو وغيرها .. ثم جاءت اللحظة التي كنت أتوقعها - لكنها جاءت متأخرة نوعاً ما - حينما قام العقيد - وقتها - سامي سلمان باقتيادي فجر احدى ليالي الخريف من عام ١٩٨٨ مع مجموعة كبيرة من أبناء أحزاب المعارضة فأدركت أن الوقت قد حان للرحيل قليلاً خارج الوطن ، فسافرت إلى ليبيا وعلم النائب الرفاعي جمادة بأسباب سفري ومجموعة أخرى من شباب بورسعيد فتقدم بطلب احاطة لمجلس الشعب عام ١٩٨٩ متسائلاً عن أسباب الاحباطات التي تجعل شباباً ناجحاً يغادر الوطن . وبقيت في ليبيا عامين متتاليين نشرت لي فيهما معظم الجرائد والمجلات الليبية مثل الزحف الأخضر والجماهيرية وملحق الجديد الأدبي بل وساعدت على نشر بعض إبداعات الأصدقاء مثل مصطفى اللبان وفؤاد صالح وآخرون ونشرت الصحف والتلفزيون بعضاً من ترجماتي ، ومن هناك بدأت محاولتي الأولى في ترجمة عمل كبير متكامل وقد كان ، قمت بترجمة السفر التاريخي والفلسفي الضخم الذي حرره جون كاري تحت عنوان (التقرير) وحاز مركز الكتاب الأكثر توزيعاً في الغرب عام ١٩٨٨ وكتبت عنه صحف الاندبندنت والتايمز وغيرهما مما دفعني لقراءته وترجمته وقامت الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع بطباعته خمس طبعات متوالية استمرت حتى عام ٢٠٠٤ وكان يباع طوال تلك الفترة في معارض الكتب العربية ومنها معرض القاهرة الدولي للكتاب وقد قام الدكتور مصطفى كامل محافظ بورسعيد بشراء عشرة نسخ منه وزعها على أشهر مكتبات المدينة ، وبلغ عدد صفحاته ٨٥٤ صفحة ونشر تحت اسم " وقائع .. ومشاهير " ... ونتيجة لتداعيات الحرب الغشوم على العراق قتلتنى مشاعري وكدت أموت حزناً إذا لم أعد لمصر ، وعدت وأفرغت آلامي في قصيدتي " مقاطع من موت عربي .. " التي انتشرت كالنار في الهشيم على صفحات الانترنت ، وشعرت بالهزيمة والانكسار إذ لم نملك ما نفعله سوى التظاهر والكتابة

والنصراخ ، ونشرت لي جريدة الجمهورية في عددها الأسبوعي " إيزيس ما شاءت " ثم مع اقتراب عام ٢٠٠٠ أصدرت لي الهيئة العامة لقصور الثقافة ديواني المطبوع الأول (وإيزيس .. إذ تقوم مرتين) . وبانقسام الحزب الذي اخترت النضال من خلاله إلي جناحين : الدخيل ويمثله المتأسلمون والأصيل ويمثله الجناح الاشتراكي عادت المرارة تملأ حلقي مما يحدث للوطن ، فالحزب قام على اكتافنا نحن الاشتراكيين العربيين ثم يأتي من يسرق جهادنا وفكرنا الذي نحاول أن نسهم به في حل مشكلات المجتمع ، فكدت أكفر باستحقاقات هذا البلد وملأني تساؤل محبط : لماذا تصاب القوى السياسية عندنا بعمى الألوان فتتصادم بعضها ببعض حتى تنهار وسط طريق الكفاح من أجل حياة أفضل فلا يصل أى منا أبداً لقلب هذا الشعب الجميل الصابر المثابر ، فهجرني الشعر لأعود إلى عالم الترجمة فصدر لي كتاب (حقوق الإنسان من منظور عصري) عن دار نشر الفجر للطباعة النشر بالقاهرة عام ٢٠٠٧ تأليف أنطوني وودي ويس ورواية (الجفاف الطويل) للأديب الويلزي كونا جونز وكتاب تاريخ الفجر في ظل الخلافة العثمانية للكاتبين فاسيلين بوبوف وإيلينا ماروشياكوفا والكتابان الأخيران صدرا عن وكالة سفنكس للفنون والآداب ٢٠٠٨ و ٢٠٠٩ على التوالي. وأصدرت بالجهود التي تعلمتها خلال رحلتي الطويلة في عالم الأدب دراسة نقدية ضمن سلسلة أمواج بعنوان " مدخل نقدي لإبداعات أدباء القناة وسيناء " ..

والكتاب بأيدي الكثيرين من أدباء الإقليم ، ثم دعيت لإلقاء عدة محاضرات في النقد بشمال سيناء والدقهلية وغيرها وكانت لي أبحاث بمؤتمرات إقليم القناة وسيناء الثقافى وآخر دراساتي النقدية ما نشرتم لي مجلة إبداع في عددها التاسع لشتاء عام ٢٠٠٩ عن الشاعر الكبير وأستاذي محمد صالح الخولاني وعندما هدأت ثائرتي قليلا عادت إلي حوريات الشعر فألقيت بعضاً من قصائدي بالقناة الثقافية والرابعة وكانت آخرها قصيدتي المحببة (جميل أنت) وها أنا ذا بين أيديكم أدعي أنني شاعر .. ولكن هل أنا هنا شاهد أم أنا مشهود ؟؟؟

المحتويات

م	ص
١	شعر العامية .. وتجليات المقاومة ٥
٢	الحذاء .. وأهازيج العمل صورة لشعب عندما يبتهج يغني .. وعندما يحزن يغني .. ٢٣
٣	رؤية نقدية في إبداعات سيناوية ٥٠
٤	بوح النخيل .. وفيزيقا البوح ٦٩
٥	الخلق .. وفضاءات المسرح ٧٩
٦	شاهد أم مشهود ٨٩

آرت بورت للطباعة والنشر

تليفاكس ٢٢٣٤٤٢١ / ٠٦٦ - ٠١٢٣٧٢٦٠٦٩

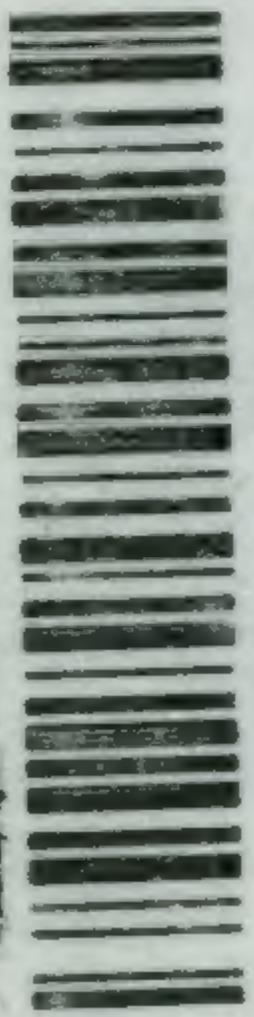
Mohamed_hafez1966@yahoo.com

القارئ العزيز

تجد في الصفحات التالية محاولة جادة لإلقاء الضوء على إبداعات محلية وإقليمية تطاول كثيرا من إبداعات مركزية نالها النقد وأبرزتها الأضواء لأشئ إلا لكونها تتمتع بالحياة في المركز وقريبا من عاصمة البلاد. في حين أن أقاليم مصر الرائعة تحوى عوالم من الأدب والفكر تمور بأخيلة العصر وتتماس عمقا مع أحدث صور الأدب العالمي وآخر وسائله وأساليبه حداثة وتطورا، والمتابع الجيد لأدب الأقاليم يكاد يرى معظم نظريات الأدب الغربي مضفرة في ثنايا إبداعنا دون قصد أو حتى اطلاع من المبدع والأديب على ما يتم إبداعه وكتابته حوله، لكنه الهوس الغربي الذي يسكن أدمغة نقادنا فلا يرون ما يخلقه زمار الحي من ألحان مذهلة..

محمد المغربي

09
3
Bibliotheca Alexandrina



0743460